Braun

Arch.
13 cn

AKADEMISCHER GESANGVEREIN MUENCHEN.

2. Ex.

DIE

RUINEN UND MUSEEN

ROMS.

PAPIER
AUS DER MECHANISCHEN PAPIER-FABRIK
DER GEBRÜDER VIEWEG ZU WENDHAUSEN
BEI BRAUNSCHWEIG.

DIE

RUINEN UND MUSEEN

ROMS.

FÜR

REISENDE, KÜNSTLER

UND

ALTERTHUMSFREUNDE.

VON

EMIL BRAUN,

SECRETÄR DES INSTITUTS FÜR ARCHAEOLOGISCHE CORRESPONDENZ IN ROM.

BRAUNSCHWEIG,

DRUCK UND VERLAG VON FRIEDRICH VIEWEG UND SOHN.

1854.

G. n. 2398

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Das Uebersetzungsrecht ist für dieses Werk vorbehalten.

Eine englische Bearbeitung befindet sich bereits unter der Presse.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Wenn es einem Reisenden nicht vergönnt ist, längere Zeit in Rom zu verweilen, so muss er, soll dieser kurze Aufenthalt möglichst ergiebig für ihn werden, allerdings zunächst seine Specialinteressen scharf in's Auge fassen, dann aber auch diejenigen Denkmäler der Kunst und des Alterthums, welche zu denselben in unmittelbarer Beziehung stehen.

Wer unter den Sehenswürdigkeiten der ewigen Stadt planlos umherirrt und Alles ohne Unterschied anstaunt, hat es nicht bloss an einem harten unerquicklichen Leben, sondern pflegt auch seine ungeregelte Wissbegierde theuer zu büssen. Denn an dem, was man allenfalls auch wieder vergessen darf, wird meist die beste Kraft verschwendet, während für die tiefer eingehende Betrachtung der grossen und einzigen Erscheinungen, welche die ewige Stadt darbietet, weder Zeit noch Lust vorhanden ist, wenn man zur besseren Einsicht gelangt.

Um dem Fremden, welcher sich zu unterrichten und zu bilden wünscht, die Auswahl derjenigen Gegenstände zu erleichtern, welche er zu sehen sich nicht erlassen darf, wird eine Führung verlangt, welche sich von der aller bisherigen Leitfaden wesentlich dadurch unterscheidet, dass sie viel mehr

von der Betrachtung des Nichtausserordentlichen abzuhalten, als Merkwürdigkeiten zu häufen sucht. Denn es handelt sich dabei nicht sowohl um eine praktische Anweisung, wie man letztere in kürzester Zeit und auf möglichst geringen Umwegen belaufen könne, als um strenge und entschlossene Beseitigung alles desjenigen, was für Rom nicht wesentlich und charakteristisch ist.

Rom unterscheidet sich dadurch von allen anderen Hauptstädten Italiens und Europas, dass es zwei von einander abgeschiedene und sich einander vollkommen ebenbürtig gegenüberstehende Welten umschliesst. Die eine gehört dem classischen Alterthum an und liegt in Trümmern vor uns, die andere der Glanzepoche der päpstlichen Herrschaft. Die Brennpunkte der Ellipse, welche beide zu einem einigen Ganzen verbindet, werden durch den Riesenbau der Peterskirche und die unzerstörbaren Massen des Colosseums gebildet. Von dem einen oder dem anderen dieser beiden Denkmäler wird man daher bei antiquarischen Wanderungen am besten seinen Ausgang nehmen, je nachdem man sich mehr für das heidnische oder christliche Alterthum interessirt.

Der Vatican bildet eine Welt für sich, welche beide Zeitalter umfasst und daher bei einem kurzen Aufenthalt täglich, oder doch so oft als nur irgend möglich, besucht werden sollte. Denn hier findet sich Alles beisammen, was Rom einzig in der Welt hinstellt: die berühmtesten Frescomalereien, prachtvolle Kirchenbilder, die herrlichsten und wohlerhaltensten Statuen der alten Kunst.

Letztere bilden den Hauptinhalt des vorliegenden Buches, welches den Ruinen und Museen Roms gewidmet ist. Bei der

Auswahl der in diesen aufbewahrten Kunstwerke haben wir gleichzeitig den inneren Werth derselben und das Bedürfniss derjenigen vor Augen gehabt, welche ihnen zum ersten Male nahen. Wenn daher anfangs gar Manches stillschweigend übergangen worden ist, was später und in einem anderen Zusammenhang ausführlich besprochen worden sein würde, so hat eine solche Behandlungsweise hauptsächlich darin ihren Grund, dass zunächst immer auf den Bildungsgang Rücksicht genommen worden ist, den der angehende Kunstsinn zu nehmen pflegt.

Wir muthen Niemandem zu, die ausführlichen Erörterungen der ausgewählten Denkmäler vor diesen selbst zu durchlesen, sondern rathen im Gegentheil von einem solchen Gebrauche dieser Blätter entschieden ab, da es weit vortheilhafter sein dürfte, sich vor Betrachtung der einzelnen Erscheinungen durch Kenntnissnahme unserer Darlegungen und Zergliederungsversuche mit dem geistigen Gehalt, den sie bergen, und der Methode, mit der man sich dessen am besten versichert, bekannt zu machen. Eine derartige Vorbereitung wird den Betrachtenden in den Stand setzen, sich seinen eigenen Eindrücken mit grösserer Behaglichkeit zu überlassen und bei der Aufnahme dessen, was ihm das einzelne Kunstwerk bietet, selbständig zu verfahren. In Betreff seines Urtheils wird er freilich am besten thun, wenn er es so lange bei sich zurückhält, bis es diejenige Reife erlangt hat, welche eine neue Befruchtung der Begeisterung ermöglicht. Wer seine Ansichten vor der Zeit feststellt und laut werden lässt, pflegt sich nicht bloss selbst um den schönsten Genuss zu bringen, sondern auch Andere in ihren Bemühungen, in den geheimnissvollen Inhalt der edelsten Schöpfungen der Phantasie einzudringen, zu stören.

Die Erfassung des Schönheitsbegriffs erheischt Ernst und Ausdauer. Der sogenannte gute Geschmack ist nicht immer fähig, uns mit Sicherheit zu demselben zu verhelfen, ja sehr häufig lenkt er sogar von der Tiefe, in der er verborgen liegt, ab und verleitet zum blossen Sinnengenuss.

Sollte es uns gelungen sein, den wahren Freunden der Kunst und des Alterthums den inneren Gehalt der alten Denkmäler näher gebracht und den Aufenthalt unter denselben nutzbar gemacht zu haben, so dürfte dieses Buch allen bisher erschienenen Reisehandbüchern zur Ergänzung dienen können und somit einem vielfach ausgesprochenen Bedürfniss Abhülfe bieten.

Rom, am Winckelmannstag 1853.

Inhalts-Verzeichniss

nebst

Angabe der Abbildungen, welche von den besprochenen Denkmälern vorhanden sind.

A. Die Ruinen Roms.

I. Antiquarische Wanderung vom Colosseum nach dem Capitol.

Seite

1. Das Colosseum 3
Canina, Edifizj di Roma antica tavv. CLXIV — CLXXVII. Genaue Vermessungen bei Desgodetz.
2. Der Triumphbogen des Constantin 7
Canina CCXLVIII — CCL. Desgodetz.
3. Die Backsteinreste von der Meta sudans und dem Fussgestell des Neronischen Colosses 9
Canina CCXXXVII — CCCXII.
4. Tempel der Venus und Roma —
Canina LI — LVI.
5. Der Titusbogen 11
Canina CCXLVI — CCXLVII. Desgodetz.
6. Die Basilica des Constantin 12
Canina CXXIX CXXXII.
7. Tempel des Antoninus und der Faustina 13
Canina XXIII — XXV. Desgodetz mit den Supplementen der römischen Ausgabe.
8. Tempel des Castor und Pollux —
Canina XXVI — XXX. Desgodetz.
9. Die Basilica Julia 15
Canina CXXVII. CXXVIII. Vor den neuesten Entdeckungen.

*

Seite

10. Das Forum und das Comitium 15
Canina LXXVIII — XCI.
11. Die Phocassäule 16
Photographieen, die auch von allen bisher erwähnten Denkmälern die besten malerischen Aufnahmen liefern.
12. Die Rostra 17
Canina LXXXII. LXXXVII. LXXXVIII. XCI.
13. Der Bogen des Septimius Severus 18
Canina CCLI — CCLII. Desgodetz.
14. Der Concordientempel 19
Canina XXXV — XXXVII.
15. Der Tempel des Saturn 20
Canina XXXI — XXXII. Desgodetz.
16. Die Schola Xantha mit dem Porticus der Zwölfgötter . . . —
17. Der Tempel des Vespasian 21
Canina XXXIII — XXXIV. Desgodetz.
18. Der Clivus 22
19. Das Tabularium —
Canina CXXXIV — CXXXVI.

II. Wanderung von dem Capitol nach den Thermen des Diocletian.

1. Der capitolinische Jupitertempel 25
Canina LVII — LXIII.
2. Das mamertinische Gefängniss 26
Canina CXXXIII. CXXXIV.
3. Forum des Julius Caesar 27
Canina XCII — XCV.
4. Forum des Augustus —
Canina XCVI — CII.
5. Der Friedenstempel 28
6. Forum des Nerva 29
Canina CIV — CX. Der Fries der Colonaccia S. Bartoli Admiranda tav. 35 — 42.
7. Forum des Trajan 30
Canina CXI — CXXV. Die Säule CCLVIII — CCLIX. LXIII.
8. Die sogenannten Bäder des Aemilius Paullus 32
Canina CXXV.
9. Grabmal des Bibulus 33
Canina CCLXXVI.
10. Sonnentempel des Aurelian im Garten Colonna —
Canina XLV — L.
11. Die Colosse von Monte Cavallo 35
Der Coloss des Phidias Piranesi Stat. 33.
12. Mauer des Servius und Circus des Sallust in Vigna Barberini. 37
der Circus bei Canina CLXXXVIII., die Mauerreste bei Piranesi.
13. Wall des Servius in Villa Negroni —
Canina XVII.
14. Das prätorianische Lager 38
Canina XVII.

Seite

15. Die Thermen des Diocletian 38
Canina CCXV — CCXIX.

III. Wanderung von dem Forum Olitorium über das Velabrum nach dem Palatin und dem tarpejischen Felsen.

1. Das Forum Olitorium 41
Canina CXLIX. der Porticus CL.
2. Die Tempel der Pietas, Spes und Juno Sospita in S. Nicola in Carcere —
Canina XXXVIII—XL.
3. Theater des Marcellus 43
Canina CLIX — CLXIII.
4. Porticus der Octavia 44
Canina CXXXVII — CXLII.
5. Tiberinsel 45
Canina CCXLI — CCXLIII.
6. Ausmündung der Cloaca Maxima —
Canina CCXXXVIII.
7. Die Aemilische Brücke. — Ponte Rotto 46
Canina CCXL.
8. Tempel der Fortuna Virilis —
Canina XLI — XLII.
9. Das Haus des Crescentius 47
Radirung von C. Sprosse bei G. Wigand. Leipzig.
10. Sogenannter Vestatempel —
Canina LXIV — LXV.
11. Tempelreste in der Kirche S. Maria in Cosmedin 48
12. Der Bogen des vierköpfigen Janus 49
Canina CCLIII — CCLV
13. Der Bogen der Goldschmiede und Ochsenhändler —
Canina CCLIII — CCLV
14. Einmündung der Cloaca Maxima 50
Canina CCXXXVIII.
15. Reste der Befestigung des Palatin in Vigna Nussiner . . . —
Mon. dell' Instituto archeol. V. XXXIX.
16. Lage des berühmten Vestaheiligthums 51
17. Der tarpejische Felsen 52
Ansicht von seiner muthmasslichen Urgestalt: Canina XVI.

IV. Wanderung über den Palatin und Celius nach den Thermen des Caracalla.

1. Die Farnesischen Gärten 54
2. Villa Palatina 56
3. Trümmer der Sacra Via 57
4. Reste der Neronischen Bögen am Fuss des Palatin 58
5. Vigna des englischen Collegs —
6. Vivarium am Celius 59
Canina CLXXX.

Seite

7. Der Bogen des Dolabella und Silanus 60
Canina CCXXXIII.
8. Die Thermen des Caracalla 61
Canina CCVII—CCVIV. Vgl. Blouet's classische Monographie.
9. Aussicht von der Terrasse und dem Thurm von S. Balbina . 65
C. Sprosse's radirte Ansicht bei G. Wigand.
10. Sogenannter Bogen des Drusus —
Canina CCXLIV.

V. Wanderung von den Thermen des Titus nach Porta Maggiore und Umgegend.

1. Die Thermen des Titus 67
Canina CCII—CCIV.
2. Sette Sale 69
Canina CCXXXI. CCCXI.
3. Bogen des Gallienus 71
Canina CCLVI.
4 Sogenannte Trophäen des Marius —
Canina CCXXXIV CCXXXV. Vgl. CCLXV.
5. Sogenannter Tempel der Minerva Medica 72
Canina LXXV. LXXV. A.
6. Porta Maggiore 73
Canina CCXXVI - CCXXVII. CCXXIX.
7. Grabmal des Beckers Eurysaces 74
Mon. dell' Inst archeol II. LVIII LIX. Ann. 1838. tav. agg. M. N. Canina CCLXXVIII.
8. Das Sessorium bei S. Croce in Gerusalemme 77
9. Das Amphitheater bei S. Croce in Gerusalemme —
Canina CLXXVIII—CLXXIX.
10. Porta Asinaria —
Canina XVIII. XIX.

VI. Wanderung nach den Gräbern der Via Appia.

1. Columbarium bei Porta Latina 80
Campana, I Colombarj.
2. Columbarium in Vigna Codini 81
3. Neuentdecktes Columbarium in Vigna Codini —
4. Grabmal der Scipionen 82
Canina CCLXIX Vgl. Piranesi, Monumenti degli Scipioni con illustraz. di E. Q Visconti.
5. Porta S. Sebastiano 83
Canina XX. Drususbogen CCXLIV.
6. Circus des Maxentius 84
Canina CXCIV—CXCVI.
7. Rundtempel des Romulus 87
Canina LXXVI. LXXVI. A.
8. Grabmal der Caecilia Metella —
Canina CCLXXXII. CCLXXXIII. Der Sarkophag CCXC.
9. Kirche von S. Urbano 88
Canina LXXVII. LXX. A.

Seite

10. Sogenannte Grotte der Egeria 89
Canina CCXXXVI.
11. Sogenannter Tempel des Deus Rediculus 90
Canina LXXVII. A.
12. Die Via Appia 91
Canina CCLXX. CCLXXIV. CCLXXV. Neuaufgefundene Ornamente CCLXXXVII.
13. Pyramide des Cestius 93
Canina CCLXXX.
14. Monte Testaccio 94

VII. Wanderung über das Marsfeld.

1. Bogen der Aqua Virgo 97
Canina CCXXIII.
2. Tempel des Neptun auf Piazza di Pietra 98
Canina CXLIV — CXLVIII.
3. Das Pantheon des Agrippa 99
Canina LXVII — LXXIV. A.
4. Die Thermen des Agrippa 105
Canina CXCVII — CC.
5. Das Stadium des Domitian auf Piazza Navona —
6. Das Amphitheater des Statilius Taurus —
7. Das Theater des Pompejus 106
Canina CLIII — CLVIII.
8. Das Theater des Balbus mit dem Porticus des Philippus . . —
Canina CXLIII.
9. Reste eines Rundtempels im Klosterhof von S. Nicola de' Cesarini —
Canina LXVI.
10. Das Mausoleum des Augustus 107
Canina CCLXXXIII — CCLXXXVI.
11. Die Moles des Hadrian 108
Canina CCLXXXV. CCLXXXVI.
12. Die Ehrensäule des M. Aurelius 109
Canina CCLX.

B. Roms Antikenschätze.

I. Das Capitolinische Museum.

1. Die Reiterstatue des Marc Aurel 115
Piranesi Stat. 22. Righetti, Il Museo del Campidoglio II. tav. 384.
2. Die Skordiskerkönige im Hofe des Conservatorenpalastes . . 117
Montagnani, Museo Capitolino II. 107. 108. Righetti I. 155. 184.
3. Die Gruppe eines von einem Löwen zerrissenen Pferdes . . 118
Montagnani II. 124. Righetti I. 153.
4. Colossaler Bronzekopf 119
Montagnani II. 128. — Kopf des Domitian, ebd. II. 125.

		Seite
5.	Fragmente von Marmorcolossen	120
6.	Die Basreliefs von einem Ehrendenkmal des Marc Aurel . . Righetti I. 164—168. S. Bartoli Admiranda tav. 6—9.	121
7.	Basrelief vom Triumphbogen des Antoninus Pius Foggini, Mus. Capitol. IV. 11. 12. Vgl. das Frontispiz der Kupfertafeln u. Canina CCXLV; Righetti I. 169. 170.	123
8.	Die Wölfin Montagnani II. 133 Righetti II. 203.	124
9.	Bronzekopf des L. Junius Brutus Visconti, Iconogr. rom. I. II. 1. 2. Righetti II. 248.	126
10.	Der Dornzieher Montagnani II 34. Righetti II. 207.	127
11.	Basrelief des Metius Curtius Righetti I. 189.	128
12.	Colossalstatuen des Nil und des Tiber Righetti II. 360. 361.	129
13.	Der Marforio Bottari, Mus. Capitol III. 1. Righetti I. 41.	—
14.	Der Sarkophag der Vigna Amendola Mon. dell' Instituto archeol. I. 30. 31. Righetti II. 374—376.	130
15.	Sogenannter Sarkophag des Alexander Severus Foggini IV. 1—4. Righetti I. 137—139.	132
16.	Der capitolinische Stadtplan Canina, Pianta di Roma antica.	135
17.	Der seinen Bogen bespannende Amor Bottari III. 31. Righetti I. 50.	136
18.	Das Bronzepferd aus Trastevere	137
19.	Das Bronzegefäss des Mithridates Bottari I. 91. Righetti I 134.	138
20.	Statuette der dreigestalten Hekate Bottari II tav. A. Righetti I. 143.	11
21.	Die ilische Tafel Foggini IV. 68. (Millin G. M. CL. 558.)	141
22.	Erzstatue des Camillus Righetti I. 33.	142
23.	Fuss von dem Bronzecoloss des C. Cestius S. Bartoli Sepolcri.	143
24.	Dreiseitige Marmorbasis, dem Camillus zum Fussgestell dienend Righetti II. 310.	144
25.	Endymionsarkophag Foggini IV. 24. Righetti I. 140.	145
26.	Mosaik mit den Tauben des Sosus Foggini IV. 69. Righetti I. 40. Penna, Viaggio pittorico della Villa Adriana. Roma 1833—1836. III. 60.	146
27.	Achteckiges Aschengefäss mit tanzenden Amoren Foggini IV. 57. Righetti I. 160.	147
28.	Die gegeisselte Psyche Righetti I 69. Penna III. 37.	149
29.	Votivaltar der Cybele Foggini IV. p. 67. Vign. Righetti II. 312.	—

Seite

30. Grosse Marmorvase mit Weinlaubgewinden verziert 150
Foggini IV. 21. Righetti I 73.
31. Sogenannte capitolinische Brunnenmündung 151
Foggini IV. 22. Winckelmann M. I. 5. Righetti I. 74.
32. Sarkophag mit der Geburt und feierlichen Begrüssung des Bacchuskindes 155
Foggini IV. 60. Righetti I. 161.
33. Statue des Silen 157
Gerhard Ant. Bildwerke 105. 4. Clarac. pl. 729. 1756. Pistolesi, Il Vaticano illustr. III. 25. Righetti II. 292. Nibby, Chiaramonti II 11.
34. Sammlung der Kaiserbüsten —
Bottari II. 1—183. Righetti verstreut.
35. Sitzende Statue der älteren Agrippina 162
Piranesi Stat. 36. Bottari III. 53. Righetti I. 31.
36. Andromeda's Befreiung 164
S. Bartoli Admiranda 34. Foggini IV. 52. Righetti I. 72. E. Braun, Zwölf Basreliefs.
37. Der schlummernde Endymion 166
Foggini IV. 53. Righetti I. 16. E. Braun ebd.
38. Angebliche Statue des Marcellus, des Eroberers von Syrakus . 167
Righetti II. 367. Nibby, Chiaramonti II. 46.
39. Büste des Scipio Africanus 168
Righetti II. 258. Visconti Iconogr. rom. I. III. 1—4.
40. Büste des Comödiendichters Terenz 170
Annali dell' Instit. archeol. 1840. tav. agg. G.
41. Vermeintliches Bildniss des Cicero 171
Bottari I 82. Visconti Iconogr. rom. I. XII. c. nr. 7. 8. Righetti I. 197.
42. Colossalkopf des M. Agrippa 172
43. Büste des Corbulo 173
Visconti Pio Clem. VI. 61. Iconogr. rom. I. IX. 1. 2.
44. Muthmassliche Büste des Arminius 174
Nach Dr. H. Brunn's Vermuthung Righetti II. 233.
45. Büste des Homer 175
Bottari I. 54. 55. Righetti I. 15.
46. Büste des Aeschylus 177
Mon. dell' Instit. archeol. V. 4.
47. Büste des Sokrates 179
Bottari I. 14. 15. Righetti I. 23.
48. Bronzene Colossalstatue des Hercules 181
Righetti I. 35.
49. Das Centaurenpaar des Aristeas und Papias —
Foggini IV. 32. 33. Righetti I. 29. 34. Penna III. 57. 58.
50. Colossalstatue des jugendlichen Hercules 184
Bottari III. 26. Righetti I. 59.
51. Ara des Zeus 186
Foggini IV. 5. 8. Righetti I. 24. 25. E. Braun's Vorschule zur Kunstmythologie 2. 3. 5.
52. Gruppe eines schnellfüssigen Athleten 188
Bottari III. 60. Righetti I. 62.

Seite

53. Statue des Harpokrates 189
Piranesi Stat. 23. Bottari III. 74. Righetti I. 17. Penna III. 67.
54. Satyrstatue von rothem Marmor —
Bottari III. 34. Righetti I. 89. Penna III. 59.
55. Knabe mit Satyrmaske 191
Bottari III. 40. Clarac. pl. 540. 1134. Righetti I. 90.
56. Knabe mit der Gans ringend 192
Bottari III. 64. Righetti I. 37.
57. Amazonensarkophag 193
Foggini IV. 23. Righetti I. 8.
58. Deckelfries des Endymionsarkophags 194
Foggini IV. 29. Righetti I. 64.
59. Kopf der Ariadne 195
60. Das Mädchen mit der Taube 197
Bottari I. 63. Righetti I. 38.
61. Weihwasser tragende Priesterin 198
Bottari III. 23. Righetti I. 58. Penna III. 21.
62. Sogenannte Flora 199
Piranesi Stat. 10. Bottari III. 45. Righetti I. 4. Penna III. 66.
63. Antinous 201
Piranesi Stat. 6. Bottari III. 56. Righetti I. 3. Penna III. 54.
64. Praxitelischer Faun 203
Bottari III. 32. Righetti I. 105. Penna III. 40.
65. Dionysosbüste 205
Winckelmann M. I. 55. Righetti I. 7.
66. Colossale, Demeterstatue 207
Bottari III. 8. Righetti I. 5.
67. Büste des M. Junius Brutus 209
Visconti Iconogr. rom. I. VI. 2. 3. Righetti I. 7.
68. Statue des Zeno 210
Piranesi Stat. 13. Bottari I. 90. Righetti I. 14.
69. Büste Alexander's des Grossen 211
Winckelmann M. J. 175. Righetti I. 7.
70. Amazonenstatue 213
Montagnani, Mirabili II. 75. Righetti I. 10.
71. Der sterbende Fechter 215
Piranesi Stat. 5. Bottari III. 67. 68. Righetti I. 6.
72. Amor und Psyche 218
Piranesi Stat. 9. Bottari III. 22. Righetti II. 253.
73. Die capitolinische Venus 220
Bottari III. 19. E. Braun's Vorschule 81.

II. Das Vaticanische Museum.

a. Braccio nuovo.

1. Karyatide 229
Pistolesi, Il Vaticano illustrato IV. 5. 2. Nibby, Museo Chiaramonti II. 44.

Seite

2. Silen mit dem Bacchuskind auf den Armen 231
Pistolesi IV 7. Nibby, Chiaramonti II. 12.
3. Sogenannte Pudicitia 233
Piranesi Stat. 20. Visconti, Pio Clem. II. 14.
4. Statue der Diana 235
Nibby, Chiaram II. 7. Pistolesi IV 16. E. Braun, Zwölf Basreliefs, Vignette zum Endymion.
5. Statue des Euripides 236
Gall. Giustiniani I. 108. Pistolesi IV. 17. 2. Nibby, Chiaramonti II 23.
6. Statue des Demosthenes 237
Pistolesi IV. 19. 2. Nibby, Chiaramonti II. 24.
7. Der Apoxyomenos des Lysippos 239
Mon. dell' Instituto archeol. V. XIII.
8. Die trauernde Amazone 241
Pistolesi IV 20. 2. Nibby, Mus. Chiaramonti II. 18.
9. Statue der Fortuna 243
Pistolesi IV. 23. 2. Nibby, Mus. Chiaramonti II. 14.
10. Statue des Hesiod —
Pistolesi IV. 23. 1.
11. Venus Anadyomene 245
Pistolesi IV. 24. 2. Museo Chiaramonti I. 26. E. Braun's Vorschule 74.
12. Muthmassliche Statue der Proserpina —
Pistolesi IV. 27. 2. Clarac. pl. 431. 783. Penna III. 26. Nibby, Mus. Chiaramonti II. 8.
13. Athletenfigur . 246
14. Sogenannte Minerva Medica 247
Gall. Giustiniani I. 3. Pistolesi IV 28. 1. Nibby, Chiaramonti II. 4. E. Braun's Vorschule 61.
15. Der Praxitelische Faun 249
Pistolesi IV. 31. Clarac. pl. 711. 1691.
16. Porträtstatue des Titus und der Julia 251
Stat. d. Titus, Nibby, Chiaram. 33. Stat. d. Julia Pistolesi IV. 28. 3. Nibby, Chiaramonti II. 35.
17. Sogenannte Julia des Titus 252
Pistolesi IV. 18. 1. Nibby, Chiaramonti II 34.
18. Büsten der Triumvirn Marcus Antonius und M. Aemilius Lepidus. 253
Pistolesi IV. 28. 2. und IV. 9. 4.
19. Der Ganymed des Phaidimos 255
Museo Chiaramonti I. 11. Pistolesi IV. 13. 2.
20. Gorgonenmasken vom Tempel der Venus und Roma . . . 256
Pistolesi IV. 13.
21. Basaltvase . 257
Visconti, Pio Clem. VII. 35. Pistolesi IV. 14.
22. Mosaiken des Fussbodens 258
23. Die Gruppe des Nil 259
Piranesi Stat. 15. Visconti, Pio Clem. I. 37. Pistolesi IV. 25

Seite

b. Museo Chiaramonti und Belvedere.

24. Kopf des bärtigen Dionysos 265
25. Niobidensturz 266
Clarac. 577. 1245. Penna III. 35. Nibby, Museo Chiaramonti II. 17.
26. Alcestissarkophag 268
Gerhard, Antike Bildwerke XXVIII.
27. Griechisches Relief mit dem Bruchstück eines Reiters . . . 269
Pistolesi IV. 59. Nibby, Mus. Chiaramonti II. 45.
28. Büste des jungen Augustus 270
Nibby, Chiaramonti II. 26.
29. Colossalkopf des Augustus 271
30. Kopf des Cicero 272
Nibby, Chiaramonti II. 25.
31. Statue des Tiberius 274
Guattani Mon ined. 1805. tav. XV. Nibby, Chiaramonti II 27. 28.
32. Statue des bogenspannenden Amor 276
33. Kopf der Venus 277
Mus Chiaramonti I. 27.
34. Grosse Ornatplatte 278
Gerhard, Ant. Bildw. LXXX. 2. Pistolesi IV. 54.
35. Kopf des Neptun 279
Pistolesi IV 55. E. Braun's Vorschule 16.
36. Reliefragment mit tanzenden Frauen 280
Mus Chiaramonti I. 44. Pistolesi IV. 51.
37. Centaurenkopf 281
Pistolesi IV. 51. Nibby, Mus. Chiaramonti II. 13.
38. Fragment einer Gruppe des Aesculap und der Hygiea . . . 282
Clarac. 557. 1187.
39. Angebliche Büste des Cicero —
40. Ulysses dem Polyphem den Becher reichend . . . 283
Vgl. Winckelm. M. I. 54.
41. Bekränzter Kopf des jugendlichen Hercules 284
Pistolesi IV. 55.

c. Das Belvedere.

42. Der Torso vom Belvedere 288
Visconti, Pio Clem. II. 10. Pistolesi IV. 82.
43. Der Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus 292
Piranesi, Mon. degli Scipioni con illustr. di E. Q. Visconti. Pistolesi IV. 83. Canina CCXC.
44. Prunkgefäss, von Seepferden getragen 293
Pistolesi IV. 85.
45. Meleager 294
Piranesi Stat. 3. Visconti, Pio Clem. II. 34. Pistolesi IV. 86.
46. Trapezophor mit kauernden Greifen 296
Visconti, Pio Clem. V. 10. Pistolesi IV. 90.

Seite

47. Bacchische Urne mit Löwenköpfen 296
Visconti, Pio Clem. IV. 29. Pistolesi IV. 88.

48. Hekate die Titanen und Diana einen Giganten bekämpfend . 298
Mus. Chiaramonti I. 17. Pistolesi IV. 94.

49. Mercur 300
Visconti, Pio Clem. I. 7. Pistolesi IV. 97.

50. Der Laokoon 302
Piranesi Stat. 2. Visconti, Pio Clem. II. 39. Pistolesi IV. 101.

51. Aschengefäss des C. Clodius Apollinaris 307
Mon. Matt. III. 63.

52. Grabesara des L. Volusius Saturninus —
Pistolesi IV. 104.

53. Basrelief von einem Triumphbogen 308
Pistolesi IV. 103.

54. Apollo von Belvedere 309
Piranesi Stat. 1. Visconti, Pio Clem. I. 14. 15. Pistolesi IV. 106.

d. Saal der Thiere.

55. Gruppen eines Hirsches und eines Rehbocks, beide von einem Schweisshund im Rücken gepackt 316
Pistolesi V. 4. 2. V 15.

56. Gruppe zweier mit einander scherzender Windspiele —
Pistolesi V. 5 2.

57. Hercules den nemeischen Löwen nach sich schleifend 317

58. Jugendlicher Centaur mit dem Amor auf dem Rücken . . . —
Visconti, Pio Clem. I. 51. Pistolesi V. 10.

59. Reiterstatue des Commodus 318
Mon. Matt. I. 33. Pistolesi V. 11.

60. Ara mit dem geschlachteten Opferthier —
Visconti, Pio Clem. VII. 33.

61. Schlafender Ziegenhirte —
Pistolesi V. 13.

62. Votivrelief mit einer ländlichen Scene 319
Visconti, Pio Clem. V. 33 Pistolesi V. 14. 2.

63. Amor auf einer Biga mit Ebern bespannt —
Visconti, Pio Clem. IV. 12. Pistolesi V. 14. 1.

64. Die Muttersau von Alba 320
Visconti, Pio Clem VII. 32.

65. Triton eine Nymphe raubend —
Visconti, Pio Clem. I. 33. Pistolesi V. 18.

66. Bruchstück des Minotaur 322
Braun, Zwölf Basreliefs, Vignette zur Pasiphaë.

67. Schale von Pavonazzetto auf drei Doppelhermen ruhend . . 323
Pistolesi V 24., eine der Doppelhermen bei Braun, Dionysos Psilax.

e. Gallerie der Statuen.

68. Amor des Praxiteles 327
Visconti, Pio Clem. I. 12.

Seite
69. Triton . 329
Visconti, Pio Clem. I. 34. Pistolesi V. 34. 1.
70. Paris . —
Piranesi Stat. 18. Visconti, Pio Clem. II. 37. Pistolesi V. 35. 1.
71. Sogenannte Minerva Pacifera 331
Visconti, Pio Clem. III. 37. Pistolesi V. 38. 2.
72. Griechisches Grabrelief —
Pistolesi V. 37.
73. Die trauernde Penelope 332
Thiersch, Epochen Taf. 2. p. 426.
74. Basrelief des Dionysos und der Ariadne —
Pistolesi V. 39. 1.
75. Apollo Sauroktonos 333
Visconti, Pio Clem. I. 13. Pistolesi V. 11. 1.
76. Amazone 334
Piranesi Stat. 7. Visconti, Pio Clem. II. 38.
77. Urania . 335
Visconti, Pio Clem. I. 25. Pistolesi V. 42. 1.
78. Kopf des Menelaus und Bruchstücke von dem Körper des Patroclus 336
Visconti, Pio Clem. VI. 18. 19. Pistolesi V. 47. 3. Penna IV. 91. 92.
79. Satyrkopf aus rothem Marmor 338
80. Serapisbüste —
Visconti, Pio Clem. VI. 14.
81. Thronender Jupiter 339
Piranesi Stat. 29. Visconti, Pio Clem. I. 1. Pistolesi V. 52.
82. Herculesbüste 340
Visconti, Pio Clem. V. 13.
83. Minervenbüste —
Visconti, Pio Clem. VI. 2. 2.
84. Anatomische Präparate 341
Bull. dell' Instit. archeol. 1844. p. 16—19.
85. Penelope 342
Visconti, Pio Clem. II. 40. Pistolesi V. 54. 2.
86. Adonis 343
Visconti, Pio Clem. II. 31.
87. Aesculap und Hygiea —
Visconti, Pio Clem. II. 3.
88. Prokris zu Füssen des Cephalus todt niedersinkend 344
Thiersch, Epochen Taf. 3 p. 315.
89. Danaide —
Visconti, Pio Clem. II. 2. Pistolesi V. 56. 2.
90. Die Barberinischen Candelaber 346
Visconti, Pio Clem. IV. 1—8. Pistolesi V. 27—30.
91. Sarkophag mit der Gigantenschlacht 350
Visconti, Pio Clem. IV. 10. Pistolesi V. 26.
92. Die schlafende Ariadne 352
Piranesi Stat. 4. Visconti, Pio Clem. II. 44. Pistolesi V. 25.

Seite
93. Claudius Albinus 354
Visconti, Pio Clem. III. 11. Pistolesi V. 33. 1.
94. Statue des Caligula —
Visconti, Pio Clem. III. 3.
95. Büste des Marc Aurel. 355
Visconti, Pio Clem. VI. 50. Penna IV. 108.
96. Büste des Caracalla —
Visconti, Pio Clem. V. 55. Pistolesi V. 48. 1.
97. Augustus in hohem Alter —
Visconti, Pio Clem. VI. 40.
98. Nero 356
Visconti, Pio Clem. VI. 42 Pistolesi V. 48. 2.
99. Otho —
100. Colossaler Kopf eines gefangenen Königs 357
101. Statue der Livia —
Visconti, Pio Clem. II. 47.
102. M. Julius Philippus II. 357
Visconti, Pio Clem. VI. 59.
103. Bildnissgruppe eines römischen Ehepaars 358
Visconti, Pio Clem. VII. 25. Pistolesi V. 47. 2.
104. Macrinus 360
Visconti, Pio Clem III. 12.
105. Aschengefäss von orientalischem Marmor 361
Visconti, Pio Clem. VII. 36.
106. Menander und Posidippus 362
Visconti, Pio Clem. III. 16. 15. Pistolesi V. 45. 1. 2.

f. Maskencabinet.

107. Mosaikfussboden 367
Visconti, Pio Clem. VII. 48 — 50. Pistolesi V. 59. Penna IV. 102. 103. 105 — 107.
108. Bacchantin 369
Visconti, Pio Clem. III. 30. Pistolesi V. 62. 2.
109. Kauernde Venus 371
Piranesi, Stat. 14. Visconti, Pio Clem. I. 10. Pistolesi V. 63. 2. E. Braun's Vorschule 71.
110. Traubenlesender Faun 373
Piranesi, Stat. 21. Visconti, Pio Clem. I. 46. Pistolesi V. 67. 2. Penna III. 77.
111. Mithrasdiener —
Visconti, Pio Clem. III. 21. Pistolesi V. 67. 1.
112. Minerva 374
Visconti, Pio Clem. I. 8. E. Braun's Vorschule 66.
113. Schwermüthiger Apollo 375
Visconti, Pio Clem. II. 32. Pistolesi V. 74. 1.
114. Schale von rothem Marmor 376
Pistolesi V. 73. 1.
115. Badestuhl von rothem Marmor 377
Pistolesi V. 733.
116. Bacchisches Basrelief —

Seite

g. Saal der Musen.

117. Apollo Citharoedus 382
Visconti, Pio Clem. I. 15. Pistolesi V. 94. 2.
118. Die Musen 384
Visconti, Pio Clem. I. 16—26. Pistolesi V. 89—93.
I. Polyhymnia 386
Visconti, Pio Clem. I. 23. Pistolesi V. 91. 2.
II. Kalliope 386
Visconti, Pio Clem. I. 26. Pistolesi V. 93. 2.
III. Klio —
Visconti, Pio Clem. I. 16. Pistolesi V. 89. 2.
IV. Terpsichore 387
Visconti, Pio Clem. I. 21.
V. Erato 388
Visconti, Pio Clem. I. 20. Pistolesi V. 93. 1.
VI. Euterpe 389
Visconti, Pio Clem. I. 17. Pistolesi V. 95. 2.
VII. Melpomene —
Visconti, Pio Clem. I. 19. Pistolesi V. 88. 2.
VIII. Thalia 390
Visconti, Pio Clem. I. 18. Pistolesi V. 89. 1.
IX. Urania, durch eine Fortuna ersetzt 391
Visconti, Pio Clem. I. 24. Pistolesi V. 90. 2.
119. Sophokles —
Visconti, Pio Clem. VI. 27. Pistolesi V. 82. 1.
120. Sophokles in hohem Alter 392
Pistolesi V. 84. 1.
121. Geburt des Bacchus 393
Visconti, Pio Clem. IV. 19. Pistolesi V. 85.
122. Waffentanz 395
Visconti, Pio Clem. IV. 9. Pistolesi V. 83.
123. Herme des Epimenides 397
Visconti, Pio Clem. VI. 21. Pistolesi V. 92. 1.
124. Epikur 399
Visconti, Pio Clem. VI. 34. Pistolesi V. 88. 3.
125. Metrodor 400
Visconti, Pio Clem. VI. 34. Pistolesi V. 91. 1.
126. Zeno der Stoiker —
Visconti, Pio Clem. VI. 32. Pistolesi V. 88. 1.
127. Antisthenes 401
Visconti, Pio Clem. VI. 35. Pistolesi V. 91. 3.
128. Demosthenes —
Visconti, Pio Clem. VI. 37. Pistolesi V. 90. 1.
129. Aeschines 402
Visconti, Pio Clem. VI. 36. Pistolesi V. 90. 3.
130. Bias 403
Visconti, Pio Clem. VI. 23. Pistolesi V. 98. 3.
131. Periander 404
Visconti, Pio Clem. VI. 25. Pistolesi V. 98. 1.
132. Statue des Lykurg —
Visconti, Pio Clem. III. 13. Pistolesi V. 98. 2.

Seite

133. Perikles 405
Visconti, Pio Clem. VI. 29. Pistolesi V. 96. 1.
134. Aspasia 407
Visconti, Pio Clem. VI. 30. Pistolesi V. 96. 3.

h. Die Rotunde.

135. Das grosse Mosaik von Otricoli 412
Visconti, Pio Clem. VII. 46. Pistolesi V. 102.
136. Colossalbüste des Jupiter 414
Visconti, Pio Clem. VI. 1. Pistolesi V. 103. 3.
E. Braun's Vorschule 78.
137. Gruppe des Hercules und Telephus 416
Visconti, Pio Clem. II. 9. Pistolesi V. 103. 2.
138. Colossalstatue als Ceres ergänzt 418
Visconti, Pio Clem. II. 27. Pistolesi V. 105. 2.
139. Glaukos 419
Visconti, Pio Clem. VI. 5. Pistolesi V. 106. 3.
140. Colossalbüste des Serapis 421
Visconti, Pio Clem. VI. 15. Pistolesi V. 110. 4.
141. Colossalstatue der Juno 423
Piranesi, Stat. 16. Visconti, Pio Clem. I. 2. Pistolesi V. 109.
142. Colossalstatue der Juno Sospita 425
Visconti, Pio Clem. II. 21. Pistolesi V. 108.
143. Bacchus und sein Lieblingssatyr, Colossalgruppe 427
Visconti, Pio Clem. I. 41. Pistolesi V. 111.
144. Colossalhermen der Tragödie und Komödie 429
Visconti, Pio Clem. VI. 10. Pistolesi V. 100. 1. 2. Penna III. 78. 79.
145. Genius des Augustus 431
Visconti, Pio Clem. III. 2. Pistolesi V. 104.
146. Colossalbüste des Claudius —
Visconti, Pio Clem. VI. 41. Pistolesi V. 110. 3.
147. Sitzende Statue des Nerva 432
Visconti, Pio Clem. III. 6. Pistolesi V. 107.
148. Colossalbüste der Plotina 433
Visconti, Pio Clem. VI. 44. Pistolesi V. 110. 2.
149. Colossalkopf des Hadrian —
Visconti, Pio Clem. VI. 45. Pistolesi V. 105. 3.
150. Colossalbüste des Antinous 434
Visconti, Pio Clem. VI. 47. Pistolesi V. 105. 1.
151. Colossalstatue des Antoninus Pius 435
Visconti, Pio Clem. V. 43. Pistolesi V. 106. 2.
152. Colossalkopf der älteren Faustina —
Visconti, Pio Clem. VI. 49. Pistolesi V. 103. 1.
153. Colossalkopf des Pertinax 436
Visconti, Pio Clem. VI. 52.
154. Colossalkopf der Julia Pia —
Visconti, Pio Clem. VI. 54. Pistolesi V. 110. 1.

Seite

i. Saal von der Gestalt eines griechischen Kreuzes.

155. Porphyrsarkophag der H. Costanza 440
Visconti, Pio Clem. VII. 11. Pistolesi V. 116. 1.
156. Porphyrsarkophag der H. Helena 442
Bottari, Roma sotterranea III. 196. Pistolesi V. 116. 2.
157. Blumenkorb in Mosaik gebildet 443
158. Mosaik mit Minervenfeld 444
Visconti, Pio Clem. VII. 47. Pistolesi V. 114.
159. Die knidische Venus 445
Visconti, Pio Clem. I. 11.
160. Der Tigris 447
Visconti, Pio Clem. I. 36. Pistolesi V. 117. 1.
161. Dreifussrelief mit Herculesabenteuer 449
Visconti, Pio Clem. V. 15. Pistolesi VI. 3. 3.
162. Die Uebergabe der Hochzeitsgeschenke der Medea 451
Visconti, Pio Clem. VII. 16. Pistolesi VI. 2.

k. Saal der Biga.

163. Weihgeschenk einer Tensa 455
Visconti, Pio Clem. V. 44. Pistolesi VI. 5.
164. Sardanapal 456
Visconti, Pio Clem. II. 41. Pistolesi IV. 7. 2.
165. Aristomenes 458
Visconti, Pio Clem. II. 43. Pistolesi VI. 10. 1.
166. Alcibiades 460
Visconti, Pio Clem. II. 42. Pistolesi VI. 8. 2
167. Römische Togafigur 462
Visconti, Pio Clem. III. 19. Pistolesi VI. 7. 1.
168. Discuswerfer des Naukydes 463
Visconti, Pio Clem. III. 26. Pistolesi VI. 9. 1.
169. Discuswerfer des Myron 465
Pistolesi VI. 9. 2.
170. Wagenlenker 467
Visconti, Pio Clem. III. 31. Pistolesi VI. 11. 2.
171. Sarkophage mit Circusspielen 468
Visconti, Pio Clem. V. 38—40. Pistolesi VI. 12. 13.
172. Das verhängnissvolle Wettrennen des Pelops und Oenomaus . 469
Guattani, M. I. 1783. p. IX. (Millin, G. M. CXXXIII. 521.)
Pistolesi VI. 14.

l. Gallerie der Candelaber.

173. Vogelnester mit Menschenkindern 474
Visconti, Pio Clem. VII. 9. Pistolesi VI. 17. 1. 2.
174. Kindliche Ueberraschung 475
Pistolesi III. 25.
175. Colossale Fusszehen —
176. Candelaberpaar von Otricoli 476
Visconti, Pio Clem. V. tav. agg. A. II. 2. V. 3. 4. Pistolesi VI. 18.

		Seite
177.	Eiförmiges Aschengefäss aus feinkörnigem Granit	478
178.	Schlafender Satyr aus grünem Basalt	—
179.	Gruppe eines verwundeten von einem Faun in Pflege genommenen Satyrs	—
	Visconti, Pio Clem. I. 48. Pistolesi VI. 20. 2.	
180.	Die ephesische Diana	480
	Visconti, Pio Clem. I. 31. Penna IV. 81.	
181.	Die Ermordung der Klytämnestra und des Aegisthos . . .	482
	Visconti, Pio Clem. V. 22. Pistolesi VI. 21.	
182.	Gefässtragender Phrygier	484
	Visconti, Pio Clem. VII. 8. Pistolesi VI. 24.	
183.	Schale von drei kauernden Silenen getragen	—
	Visconti, Pio Clem. VII. 4.	
184.	Candelaberpaar aus S. Costanza	485
	Visconti, Pio Clem. VII. 39. Pistolesi VI. 26.	
185.	Ganymed mit dem Adler scherzend	486
186.	Ganymed vom Adler entführt	—
	Visconti, Pio Clem. III. 49.	
187.	Das Wiedersehen des Protesilaus und der Laodamia . . .	487
	S. Bartoli, Admiranda Tav. 75—77. Visconti, Pio Clem. V. 18. 19. Pistolesi VI. 22.	
188.	Sitzende Statuette des Sophokles	489
	Pistolesi VI. 29. 2.	
189.	Fresken von Tor Marancia	490
	Biondi, Mon. Marantian.	
190.	Mosaik mit Küchenvorrath	—
	Pistolesi VI. 30.	
191.	Candelaberpaar von S. Agnese	491
	Visconti, Pio Clem. VII. 40. Pistolesi VI. 32.	
192.	Victoria an Trophäen gelehnt	492
	Visconti, Pio Clem. II. 11.	
193.	Candelaber der Diana	—
	Gerhard, Ant. Bildw. LXXXIII.	
194.	Marmorvase mit Olivenzweigen und Mäandern umgürtet . .	—
	Pistolesi VI. 37. 1.	
195.	Brunnenmündung mit der Strafe der Danaiden und des Oknos	493
	Visconti, Pio Clem. IV. 36.	
196.	Candelaberbasis mit den Waffen des Mars . . .	494
197.	Bruchstück einer Statue des Saturn	—
	E. Braun's Vorschule 35.	
198.	Antiochia	—
	Visconti, Pio Clem. III. 46. Pistolesi VI. 36. 1.	
199.	Candelaber mit der Darstellung des Dreifussraubes	496
	Visconti, Pio Clem. VII. 37. Pistolesi VI. 44.	
200.	Bacchischer Candelaber	497
	Visconti, Pio Clem. VII. 38. Pistolesi VI. 45.	
201.	Brunnenmündung mit der Ausschiffung der Schatten . . .	498
	Visconti, Pio Clem. IV. 35.	
202.	Archaisirende Apollostatue	—
	Visconti, Pio Clem. III. 39.	

Seite

203. Vermuthliches Porträt des Marcellus 499
Visconti, Pio Clem. III. 24. Pistolesi VI. 39. 2.
204. Niobidensarkophag 500
Visconti, Pio Clem. IV. 17. Pistolesi VI. 40. 41.
205. Wettläuferin 503
Visconti, Pio Clem. III. 27.
206. Candelaber mit gewundenem Schaft 504
Visconti, Pio Clem. V. 1. Pistolesi VI. 51. 2.
207. Candelaber mit Blätterknaufen 505
Pistolesi VI. 51. 1.
208. Aethiopischer Badesklave 506
Visconti, Pio Clem. III. 35.
209. Jugendlicher Pan 507
210. Mnemosyne 508
Visconti, Pio Clem. IV. 16. Pistolesi VI. 56.
211. Ganymedes 509
Visconti, Pio Clem. II. 36. Pistolesi VI. 57.
212. Paris 510
213. Niobide 511
214. Der Raub der Leukippiden 512
Visconti, Pio Clem. IV. 44. Pistolesi VI. 58.

III. Die Antikensammlung der Villa Borghese.

1. Mosaik von Torre Nuova 521
Henzen, Explicatio Musivi in villa Burghesiana asservati: Dissertazione della Pontef. Accad. Romana XII. p. 73.
2. Tanzender Faun 524
Nibby, Monumenti scelti di Villa Borghese. 8.
3. Vier bacchische Reliefs 525
Nibby, Mon. scelti 9. Zwei davon noch unedirt.
4. Gruppe des Dionysos und Ampelos 527
5. Juno Pronuba 528
6. Geburt des Telephos 530
Nibby, Mon. scelti 18. Winckelmann, M. I. 71. Visconti, Mon. scelti Borghesiani già esistenti nella villa sul Pincio II. IX.
7. Raub der Cassandra 532
Nibby, Mon. scelti 16.
8. Opfergebet an den Eros gerichtet 535
Nibby, Mon. scelti 16.
9. Aphrodite den Mantel lüftend 536
Nibby, Mon. scelti 15. E. Braun's Vorschule 73.
10. Pansherme 537
Nibby, Mon. scelti 31. 1.
11. Das Bündniss des Priamos und der Penthesilea 539
Nibby, Mon. scelti 19. Winckelmann, M. I. 137.
12. Weibischer Hercules 540
13. Apollo die Leier rührend 541
14. Daphne im Augenblick ihrer Verwandelung —
Revue archéologique. 1846. 2de année. p. 683.

Seite

15. Anakreon 543
16. Knabe eine Ente haltend 545
17. Prachtsaal mit kostbaren Porphyrarbeiten und Alabastersäulen —
18. Basaltherme eines schlauchtragenden Satyrs 546
19. Gefesselter weinender Knabe 547
 Visconti, Mon. scelti Borghesiani II. XXX.
20. Schlafender Hermaphrodit —
 Nibby, Mon. scelti 29.
21. Archaischer Apollo mit dem Greif im Arm 548
 Nibby, Mon. scelti 32.
22. Nymphe mit einem Wasserzeichen 549
 Nibby, Mon. scelti 33.
23. Alcaeus . —
24. Aesculap und Telesphorus 551
25. Paris . 552
26. Tanzende Bacchantin —
27. Dionysos und seine Schutzbefohlene —
 Nibby, Mon. scelti 42.
28. Hermes mit der Leier thronend 553
 Nibby, Mon. scelti 38. E. Braun's Vorschule 95.
29. Der Satyr des Praxiteles —
30. Tanzender Faun 554
 Mon. dell' Istit. archeol. III. 59.
31. Pluto . 556
 Nibby, Mon. scelti 39. E. Braun's Vorschule 22.
32. Periander 557
 Nibby, Mon. scelti 40
33. Bruchstücke vom Triumphbogen des Claudius 558
 Nibby, Mon. scelti 1 und 5.

IV. Die Antikensammlung der Villa Ludovisi.

1. Gruppe eines sich und sein Weib niederstossenden Galliers . . 565
 Piranesi, Stat. 28. Maffei, Racc. 60. 61.
2. Ruhender Krieger 569
3. Ruhender in Liebesträume versunkener Mars 571
 Perrier 38. Maffei, Racc. 66. 67. Piranesi, Stat. 29. R. Rochette, M. I. 11. Braun's Vorschule 86.
4. Elektra und Orestes 573
 Piranesi, Stat. 27. Maffei, Racc. 62. 63. Clarac. 836. 2094.
5. Satyr mit Trinkhorn 575
6. Dionysos und Akratos 577
7. Mercur als Gott der Redekunst 579
 E. Braun's Vorschule 97.
8. Apollo als Hirte 580
 Hirt, Myth. Bildb. Millin, G. M. XIV. 97.
9. Die knidische Venus 581
 E. Braun's Vorschule 77.
10. Pallas des Antiochos von Athen 582
 Mon. dell' Istit. archeol. III. 27.

Seite
11. Colossalkopf der Juno 584
Meyer Taf. 20. Hirt, Myth. Bildb. II, 5. E. Braun's Vorschule 23.
12. Urtheil des Paris 586
E. Braun, Il Giudizio di Paride; Mon. dell' Istit. archeol. III. 29.
13. Profilkopf der sterbenden Medusa 587
14. Büste der Hygiea 588
15. Büste des Attys 589
16. Büste des Julius Cäsar —
17. Runde Ara mit Arabesken und tanzenden Flügelfiguren 590
18. Cippus der Eucharistia gewidmet —
19. Sechs Hermenstatuen 592
20. Weibliche Gewandstatue 594
21. Sitzende Porträtstatue 595
22. Colossaler Junokopf im alten Styl 596
23. Basrelief mit tragischer Maske aus Rosso 598
24. Cippus mit der Todtenspende 599
25. Candelaberstamm 600
26. Liegender Silen 601
27. Sarkophag mit Schlachtscenen 602
28. Riesensarkophag mit der siegreichen Schlussscene einer Schlacht 603

V. Villa Albani.

1. Meta mit Reliefverzierungen 611
Zoega, Bassirilievi I. 34.
2. Ara der Horen 613
Zoega, Bassiril. II. 94.
3. Ara des Dionysos und der Kora 616
Zoega, Bassiril. II. 96.
4. Sitzende Frauenstatue mit Immortellen in der Hand 618
5. Frauenstatue auf einem Lehnsessel —
6. Geharnischte Kaiserstatuen 619
7. Hermeskopf mit Epigramm 620
8. Doppelhermen —
9. Masken 621
10. Karyatide des Kriton und Nikolaos aus Athen 622
Gerhard, Ant. Bildw. XCIV. Clarac. 444. 814 A.
11. Kanephoren von Monte Porzio 624
Gerhard, Ant. Bildw. XCIV. Clarac. 441. 807. 442. 807.
12. Büsten des Vespasian und Titus 625
13. Verwundet zusammenstürzender Heros 626
Zoega, Bassiril. I. 47.
14. Satyr mit Fruchtschurz —
15. Roma auf Trophäen thronend 627
Zoega, Bassiril. I. 31.

Seite

16. Fleischhändlerladen 628
Zoega, Bassiril. I. 27.
17. Grabstein des Tiberius Julius Vitalis 629
Zoega, Bassiril. I 28.
18. Bruchstück eines Niobidenreliefs 630
Zoega, Bassiril. II. 104.
19. Philoktet auf Lemnos 631
Zoega, Bassiril I. 54.
20. Komische Maske von Rosso antico —
21. Die Waisenhauskinder der Faustina 632
Zoega, Bassiril. I. 32. 33.
22. Tänzerinnen mit Tamburin und Krotalen 633
Zoega, Bassiril. I. 19.
23. Grabrelief mit Symbolen ländlicher Freuden 634
Zoega, Bassiril. I. 25.
24. Bacchische Prachtschale 636
Zoega, Bassiril. II. 71. 72.
25. Die Hephästosstatue des Stephanos 639
26. Bogenspannender Amor des Lysipp 640
Clarac. 644^A. 1471^C.
27. Schlauchtragender Satyr —
28. Apollocippus —
Zoega, Bassiril. II. 98.
29. Siegesaufzug der delischen Gottheiten 642
Zoega, Bassiril. II. 99.
30. Grabrelief mit Rossführer 643
S. Bartoli, Sepolcri.
31. Festspende des Antoninus Pius 644
Mon. dell' Inst. archeol. IV. 4.
32. Trophäen in Hochrelief 645
Zoega, Bassiril. II. 113.
33. Ganymed den Adler tränkend —
34. Mänade mit zerstücktem Zicklein 646
Zoega, Bassiril. II. 106.
35. Hercules im Garten der Hesperiden —
Zoega, Bassiril. II. 64. E. Braun, Zwölf Basreliefs.
36. Jupiterstatue 647
Clarac. 401. 678^A.
37. Pallas mit dem Löwenhelm 648
Fea's italien. Uebersetzung von Winckelmann's Kunstgeschichte; E. Braun, Tages Taf. V.
38. Orpheus und Eurydice 649
Zoega I. 42.
39. Theophrastos 651
Visconti, Iconogr. gr. I. XXI. 1. 2.
40. Sokrates . 652
41. Hippokrates 653
Visconti, Iconogr. gr. I. XXXII. 1.
42. Brustbild des Antinous 655
Winckelmann, M. I. 180.

Seite

43. Panisca . 656
Clarac. pl. 727. 1732.
44. Basrelief im grossartigsten Styl mit einer Kämpfergruppe . . 657
Zoega I. 51.
45. Archaisches Relief 659
Zoega I. 41.
46. Götterprocession in archaisirendem Styl 661
Zoega II. 100.
47. Alterthümliche Pallasstatue 663
Winckelmann, M. I. 17.
48. Der Dreifussraub 664
Zoega II. 66.
49. Gruppe mimischer Tänzerinnen 665
Zoega I. 21.
50. Thierzerfleischende Bacchantinnen —
Zoega II. 83.
51. Kelternde Satyrn 666
Zoega II. 87.
52. Bacchantinnen und ein Zwergsilen —
Zoega II. 102.
53. Verehrung des neugeborenen Dionysos 667
Zoega II. 73.
54. Geflügelter Satyr mit einem Panther spielend 668
Zoega II. 88.
55. Venus auf dem Seedrachen —
56. G. Lollius Alcamenes —
Zoega I. 23.
57. Vier etruskische Sarkophage aus Alabaster 670
1. Centaurenkampf. 2. Orestes. Zoega I. 38.
3. Echetlos. Zoega I. 40. 4. Einschiffung einer königlichen Frau. Zoega I. 39
58. Aesop . 672
E. Q. Visconti, Iconogr. gr. I. XII. Mon. dell' Istit. III. 14.
59. Statuette des Diogenes 674
Winckelmann, M. I. 172. Visconti, Iconogr. gr. XXXIV. XXXV.
60. Basrelief mit dem Brustbild des Hadrian 676
Zoega II. 115.
61. Apollo Sauroktonos —
62. Pallas Hippia 677
Clarac. pl. 457. 845.
63. Verschleiertes Pallasidol —
Clarac. pl. 457. 903.
64. Hercules 678
65. Orgiastischer Satyr- und Mänadentanz 679
Zoega II. 82.
66. Statue einer tanzenden Bacchantin 680
67. Gruppe eines Satyrs mit dem Bacchuskind —
Gerhard, Ant. Bildw. CIII. 2.
68. Marmorvase mit Mänadentanz 681
Zoega II. 84.

Seite

69. Numma . 682
E. Q. Visconti, Iconogr. rom. I. V. VI.
70. Bacchischer Kopf —
71. Hochzeit des Peleus und der Thetis —
Winckelmann, M. I. 111. Zoega I. 52. 53.
72. Colossalstatue des bärtigen Bacchus 683
73. Colossale Flussgottmaske 684
74. Die Ausrüstung der Argo —
Zoega I. 45.
75. Artemis durch die Latona zur Rache entflammt . . 685
76. Horen . —
Zoega II. 95.
77. Silen vom Eros umarmt 686
Zoega II. 79.
78. Brunnenmündung mit Kelterdarstellung —
Zoega I. 26.
79. Votivrelief eines Jägers 687
Zoega I. 37.
80. Opferscene . —
S. Bartoli, Admiranda 17. Zoega II. 105.
81. Alexander vor Diogenes 688
Zoega I. 30.
82. Polyphem Liebeslieder singend —
Zoega II. 57.
83. Dädalos und Icaros 689
Zoega I. 44.
84. Freskogemälde, eine Landschaft darstellend 690
Winckelmann, M. I. 208.
85. Prachtschale mit den Thaten des Herakles 691
Winckelmann, M. I. 64. 65. Zoega II. 61—63.
86. Satyrfalle . 695
87. Candelaberbasis mit Tänzerinnen —
Zoega I. 20.
88. Bacchus die gefangenen Inder begnadigend 696
Winckelmann, M. I. 57. Zoega II. 75.
89. Bacchischer Festzug aus Pavonazzetto 697
Zoega II. 78.
90. Iphigenia in Tauris 698
Zoega II. 56.
91. Der Schlafgott —
Zoega II. 93.
92. Apollo auf dem überstrickten Dreifuss thronend 699
Raffei, Dissertaz.; Clarac. pl. 486^{A}. 737^{A}.
93. Cippus mit den Bildern des Schlafs und des Schicksals . . . —
Zoega I. 15. Hirt, Bilderbuch. 27. 5
94 Gruppe des Theseus und Minotaurus 700
95. Amorenspiele —
Zoega II. 90.
96. Bacchische Gruppe 701
97. Hephästosstatue —

Seite
98. Brunnenmündung mit durstigen, von Panisken und Satyrn getränkten Thieren 702
Zoega II. 89.
99. Büste des Q. Hortensius --
E. Q. Visconti, Iconogr. rom. I. XI. 1. 2.
100. Alkibiades 703
101. Chrysippos 704
E. Q. Visconti, Iconogr. gr. I. XXIII. 4. 5.
102. Achillesstatue —
103. Statue eines ruhenden Apollo 705
Clarac. pl. 486A. 948F.
104. Büste des Hadrian —
105. Karyatiden —
Piranesi, fliegendes Blatt, Henry Hope dedicirt; Clarac. pl. 444. 814B.
106. Neptunstatuette 706
107. Venusstatue —
108. Herculesstatue —
109. Juno 707
110. Periklesherme —
111. Isokrates 708
E. Q. Visconti, Iconogr. gr. I. XXVIII. 1. 2.
112. Iris 709
Raffei, Dissertaz., p. 25; Clarac. pl. 415. 719. (719A.)
113. Theseus und Aethra 710
Zoega I. 48.
114. Marsyas 711
Clarac. pl. 486A. 1139B.
115. Komische Schauspieler 712
116. Atlas den Zodiacus schulternd —
Zoega II. 108.
117. Ara mit Götterfestzug 713
Zoega II. 101.
118. Ibis von Rosso antico 715
119. Knabe mit Maske 716
120. Büste des Serapis —
121. Die Zerfleischung des Zagreus durch die Titanen —
Zoega II. 81.
122. Libera 717
Gerhard, Ant. Bildw. XII.
123. Aphrodite 718
124. Befreiung der Hesione —
Winckelmann, M. I. 66.
125. Herme der Hekate 719
126. Amphitrite 720
127. Tritonenhermen —
128. Reliefs mit Basilikenhallen 721
129. Chimära 722
E. Braun, Zwölf Basreliefs griech. Erfindung. Vignette des Bellerophon.
130. Colossalbüsten des Titus und Trajan —

Seite

VI. Die Antikensammlung des Lateran.

1. Antinous als Dionysos 729
 Guattani, M. I. 1805. tav. II. Levezow, Antinous. 7. 8.
2. Statue des Mars 731
3. Hirsch von Basalt —
4. Cippus mit Reliefdarstellungen —
5. Kuh 732
6. Kaiserstatuen von Cerveteri 733
7. Relief mit dreien der etruskischen Zwölfstädte 735
 Annali dell' Istit. archeol. 1842. tav. d'agg. C.; Canina, Etruria marittima.
8. Sophokles 736
 Mon. dell' Istit. vol. IV. 27.
9. Satyrstatue 738
 Clarac. 729. 1755. vgl. Bullett. dell' Istit. 1853. p. 145.
10. Neptunstatue 739
 Clarac. 743. 1797.
11. Relief mit einem dramatischen Dichter und der Muse 740
 Winckelmann, M. I. 192.
12. Sammlung architektonischer Ornamente 741
13. Denkmäler der Aterier 742
 Mon. dell' Istit. vol. V. 6—8.
14. Ara mit den Abzeichen des Münzamts 744
 Mon. dell' Istit. vol. IV. 36.
15. Niobidensarkophag 745
 Luigi Grifi, Intorno ad un sepolcro dissotterrato nella Vigna del Conte Lozzano-Argoli. Roma 1840. 4.
16. Sarkophag mit Fruchtgehängen und Gorgonenmasken 746
 Luigi Grifi ebd.
17. Sarkophag mit der Orestee —
 Luigi Grifi ebd.
18. Titanenkampf 748
19. Orest und Pylades —
 Winckelmann, M. I. 150.
20. Gefangener Barbar 749
21. Mithrasgruppe —
22. Asaroton des Heraklitos 750
23. Athletenmosaik aus den Thermen des Caracalla 753
 G. P. Secchi, Il Musaico Antoniniano rappresentante la scuola degli Atleti trasferito dalle Terme di Caracalla al Palazzo Lateranense. Roma 1843. 4; vgl. Blouet, les Thermes de Caracalla.

VII. Palazzo Spada alla Regola.

1. Bellerophon den Pegasus tränkend 761
 Der selten gewordene siebente Band von Guattani; Mon. ined. enthält die ganze Reihe dieser Basreliefs; Braun, Zwölf Basreliefs griech. Erfindung. 1.
2. Der verwundete und dahin siechende Adonis 762
 Braun ebd. 2.

Seite

3. Amphion und Zethus 763
Braun ebd. 3.
4. Odysseus und Diomedes 764
Braun ebd. 4.
5. Paris als Rinderhirt 765
Braun ebd. 5.
6. Des Paris Abschied von Oenone 766
Braun ebd. 6. Winckelmann, M. I. 916.
7. Dädalus und Pasiphae 767
Braun ebd. 7. Winckelmann, M. I. 94.
8. Hypsipyle und ihr Pflegling Opheltes 768
Braun ebd. 8. Winckelmann, M. I. 83.
9. Aristoteles 769
Visconti, Iconogr. gr. I. XX.
10. Colossalstatue des Pompejus 771
Visconti, Iconogr. rom. I. V. der Kopf allein.

VIII. Das Etruskische Museum des Vatican.

1. Kelchförmiges Gefäss mit kegelförmigem Fuss aus getriebenem Bronzeblech 783
Mus. Gregor. I. 11.
2. Bronzene Bettstelle 784
Mus. Gregor. I. 8. 9. und die dazu gehörigen Verzierungen ebd. 17; vgl. Hall's Art. Journal 1850.
3. Kessel mit phantastisch gebildeten Thierköpfen —
Mus. Gregor. I. 15. 1. 16. 1—3.
4. Rauchpfanne auf Rädern 785
Mus. Gregor. I. 15. 5. 6.
5. Schilde, Spiessbündel, Fächergriffe 786
Mus. Gregor. I. 18—20: Schilde; I. 57. 4: Fächergriffe.
6. Silberne Becher und Schalen mit uralten Schriftzeichen und Bildern 787
Mus. Gregor. I. 62. 63.
7. Goldene Armbänder 789
Mus. Gregor. I. 76.
8. Goldenes Brustschild 790
Mus. Gregor. I. 82. 83.
9. Goldener Kopfschmuck 791
Mus. Gregor. I. 84. 85.
10. Vulcenter Goldarbeiten —
Mus. Gregor. I. 86—91.
11. Dreifuss, Candelaber und Kohlpfanne 793
Mus. Gregor. I. 14. Mon. dell' Istit. II. 42. — Auswahl von Candelabern. Mus. Gregor. I. 48—55.
12. Tuba 795
Mus. Gregor. I. 21. 7.
13. Votivhände mit vergoldeten Nägeln 796
Mus. Gregor. I. 57. 3.
14. Gelenksandalen —
Mus. Gregor. I. 57. 7.

Seite

15. Votivschilder mit Stierbacchus und Löwenmasken 797
Mus. Gregor. I. 38. 1—4.
16. Ovale Bronzeciste mit Amazonenkämpfen —
Mus Gregor. I. 40—42. Gerhard, die Metallspiegel der Etrusker.
17. Spiegel mit Aurora und Tithonus 798
Mus. Gregor. I. 36. 1. Mon. dell' Istit. III. 23.
18. Spiegel mit der Ueberlistung des Atlas durch Herakles . . 799
Mus. Gregor. I. 36. 2. Micali, Mon. 36. 3. Gerhard, Metallspiegel II. 137.
19. Spiegel mit dem Todtenorakel des Tiresias —
Mus Gregor. I. 33. 1. Mon. dell' Istit. II. 29.
20. Spiegel mit Zeus, den Thetis und Eos mit ihren Bitten bestürmen 800
Mus Gregor. I. 31. 1.
21. Spiegel mit dem Ringkampf des Peleus und der Atalanta . . 801
Mus. Gregor. I 35. 1.
22. Spiegel mit Helios und Eos beim Neptun —
Mus Gregor. I. 24. Mon. dell' Instit. II. 60.
23. Spiegel mit Kalchas bei der Opferschau 802
Mus. Gregor. I 29. 1.
24. Geflügelte Minervenstatuette 803
Mus. Gregor. I. 43.
25. Sitzender Knabe aus Tarquinii 804
Micali Mon. 44. 1.
26. Mars von Todi —
Nibby, Mus. Chiaramonti II. 53. Mus. Gregor. I. 44; vgl. Aufrecht und Kirchhoff, die Umbrischen Sprachdenkmäler S. 392.
27. Bronzearm von Civita vecchia 805
28. Biga 806
E. Q. Visconti, Mus. Pio Clem. V. tav. d'agg. B.
29. Copieen tarquiniensischer Wandgemälde 807
Todtenaufputz. Mon. dell' Istit. II. 2. Mus. Gregor. I. 99.
Todtencerimoniell. Mus. Gregor. I. 100.
Spiele ebd 101.
Tänze und Triclinium Mon. dell' Istit. I. 33. Mus. Gregor. I. 102.
Tänze mit etruskischen Inschriften. Mus. Gregor. I. 103.
Buffet ebd. 104.
30. Poniatowskische Triptolemosvase 809
E. Q. Visconti, le pitture d'un antico vaso. 1794. Millin, Vases II. 31. G. M. 52. 219. Creuzer, Taf. 13. Böttiger, Vasengem. VIII. IX. Pistolesi, Il Vaticano illustr. III. 64.
31. Apollo auf geflügeltem Dreifuss über das Meer setzend . . . 811
Mon. dell' Istit. I. 46. Mus. Gregor. II. 15. 1.
32. Amphora des Exekias 812
Mon. dell' Istit. II. 22. Mus. Gregor. II. 53.
33. Tod des Hektor 814
Mus. Gregor. II. 12.

Seite

34. Der Jahressegen der Oelernte 814
Mon. dell' Istit. II. 44. Mus. Gregor. II. 61. 1.
35. Zweikampf des Aias und Hektor 815
Mon. dell' Istit. II. 38. Mus. Gregor. II. 1. 3; vgl. II. 90. den beiläufig erwähnten ceretanischen Kessel.
36. Thamyras . 816
Mon. dell' Istit. II, 23. Mus. Gregor. II. 13. 2.
37. Gruss und Handschlag des Herakles und der Pallas Athene . —
Mus. Gregor. II. 54.
38. Hektor's Abschied 817
Mus. Gregor. II. 60. 2.
39. Achilleus . 818
Mus. Gregor. II. 58. 3.
40. Poseidon und Aethra —
Gerhard, auserles. Vasenb. I. 12. Mus. Gregor. II. 11. 1.
41. Zeus und Aegina 819
Mus. Gregor. II. 20. 1.
42. Eos . —
Gerhard, Auserles. Vasenb. I. 79. Mus. Gregor. II. 18. 2.
43. Architekturmaler —
Mus. Gregor. II. 16. 1.
44. Jason vom Drachen ausgespieen 820
Gerhard, Jason des Drachen Beute; Mon. dell' Istit. II. 35. Mus. Gregor. II. 86. 1.
45. Waffenweihe, Schale des edelsten Styls 822
Mus. Gregor. II. 87. 1.
46. Oedipus vor der Sphinx 823
Mus. Gregor. II. 80. 1. 2.
47. Hahngefecht 824
Mus. Gregor. II. 5. 1.
48. Wiedersehen der Helena —
Mus. Gregor. II. 5. 2.
49. Der Perserkönig und die Königin mit Labetrank 825
Ann. dell' Istit. 1847. tav. d'agg. V. Mus. Gregor. II. 4. 2.
50. Raub der Proserpina 826
Mus. Gregor. II. 83. 2.
51. Hermes der Rinderdieb —
Mus. Gregor. II. 83. 1.
52. Herakles im Sonnenbecher über das Meer setzend 827
Gerhard, Auserles. Vasenb. III. 109. Mus. Gregor. II. 74. 1.
53. Achilleus auf den Schultern des Aias —
Mus. Gregor. II. 67. 2.
54. Atlas und Prometheus —
Mus. Gregor. II. 67. 3.
55. König Midas mit den Eselsohren 828
Mus. Gregor. II. 72. 2.
56. Der Verjüngungsversuch des greisen Pelias —
Mus. Gregor. II. 82. 1.
57. Zeus vor dem Fenster der Alkmene —
Winckelmann, M. I. 190. d'Hancarville. IV. 105. Pistolesi, II Vaticano illustr. III. 69.

Seite

58. Uebergabe des neugeborenen Dionysos an Silen und die Nymphen 829
Mus. Gregor. II. 26.
59. Terracottenzimmer 831
Adonissarkophag, Mus. Gregor. I. 93. 1.
Sarkophag mit Kampfscene, ebd. 93. 2.
60. Sarkophagdeckel mit langgestreckten Figuren aus Terracotta, ebd. 92. —
Tuffosarkophag aus Toscanella, ebd. 96.

IX. Die Antikenschätze der vaticanischen Bibliothek.

1. Elfenbeinsculpturen 836
Buonarotti, Vetri; Pistolesi, Il Vaticano illustr. III. 106 — 108.
2. Mosaiken . 837
Foggini, Mus. Cap. IV. p. 397. Vign.; Penna, Viaggio pittor. della Villa Adriana III. 61. 62.
3. Bronzebüsten 838
4. Statue des Aelius Aristides —
E. Q. Visconti, Iconogr. gr. I. XXXI. 4. 5.
5. Die Aldobrandinische Hochzeit 839
S. Bartoli, Admiranda 60. 61. Pistolesi, Il Vaticano illustr. III. 37; vgl. Böttiger, die Aldobrand. Hochzeit.
6. Amalthearelief 841
S. Bartoli, Admiranda 26. Nibby, Mus. Chiaramonti II. 2. Pistolesi, Il Vaticano illustr. III. 27.
7. Grabrelief mit Abschied nehmendem Krieger 842
Winckelmann, M. I. 72. Pistolesi, Vatic. illustr. III. 24. Nibby, Mus. Chiaramonti II. 20.
8. Arabeskenfries —
Pistolesi, Vatic. illustr. III. 26. Nibby, Mus. Chiaramonti II. 51.
9. Arabeskenfriesstücke mit Amoren, welche Chimären tränken . 843
Pistolesi, Vatic. illustr. III. 19. Nibby, Mus. Chiaramonti II. 49. 50.
10. Bruchstücke einer Senatorenprocession mit Lictoren 844
Pistolesi, Vatic. illustr. III. 15. Nibby, Mus. Chiaramonti II. 38.
11. Bruchstücke der Hochreliefdarstellung eines Faustkampfes . . 845
Pistolesi, Vatic. illustr. III. 16. Nibby, Mus. Chiaramonti II. 21. 22.
Schlusswort . 846

Berichtigungen.

S.	26	Z.	4	v.	u. l.:	wirkt in verticaler Richtung.
„	102	„	21	„	o. „	Palazzo Pagonica stammt.
„	120	„	7	„	„ „	Untersuchung dieser Züge verhindert.
„	139	„	9	„	„ „	Ternar.
„	163	„	3	„	u. „	das ihrer harrte.
„	166	„	12	„	o. „	gegenwärtig hatte.
„	267	„	5	„	„ „	erzielt wird.
„	309	„	20	„	„ „	Eigenschaften.
„	339	„	9	„	u. „	angeschossen sind.
„	353	„	15	„	„ „	der mystischen Schwinge.
„	368	„	15	„	„ „	symbolischer Zeichen.
„	388	„	17	„	o. „	inhaltschwer und vollklingend.
„	521	„	13	„	u. „	den Sandebenen der Wüste entführten Strauss.
„	545	„	12	„	o. „	tiefere Verständniss.
„	555	„	6	„	„ „	Effecte geboten.

A.

DIE RUINEN ROMS.

I.

Antiquarische Wanderung vom Colosseum nach dem Capitol.

1. Das Colosseum.

Das riesige Amphitheater, welches Vespasian und Titus in dem Centrum des alten Rom erbaut hatten und welches von diesen den Namen des Flavischen führt, bildet gleichsam den Schlussstein des grossartigen Systems öffentlicher Gebäude, welches durch Augustus zur Ausführung gebracht worden war. In der That soll dieser Herrscher mit dem Gedanken umgegangen sein, auch einen solchen Rundbau aufzuführen, welcher vorzugsweise zum Zweck hat, die gesammte Bevölkerung der Stadt, insoweit sie zur Theilnahme an dem Schaugenuss der Fechterspiele berechtigt oder befähigt war, als eine organisch-gegliederte Masse gleichsam in die Luft zu heben, so dass alle einen standesgemässen Platz erhalten, ohne sich einander zu stören oder zu behindern.

Gegenwärtig ist von dem, was die Bestimmung dieses Gebäudes ausmachte, so gut wie nichts mehr übrig. Nur ein Theil der mächtigen Steinschaale ist erhalten, welche ursprünglich das Ganze nicht blos schmückend, sondern auch als undurchbrechbarer Gürtel umschloss. Im Inneren sind nur diejenigen Backsteinconstructionen noch theilweise erhalten, welche mit dieser Umfangsmauer gleichsam verwachsen sind. Auf der Südseite, wo diese weggebrochen ist, sind auch die Treppenbauten, welche ursprünglich die Sitzreihen

trugen und den Zugang zu denselben vermittelten, fast ganz zerstört.

Bevor man die Anordnung dieser Terrassenbildungen verstehen lernt, bedarf es einiger Zeit. Ohne Abbildungen wird sich einer, der nicht Architekt von Profession ist, schwerlich hinein finden lernen. Grosse Erleichterung gewährt die Betrachtung des Modells, welches Lucangeli angefertigt hat und das sich zur Zeit im Besitz des Cav. Zeloni (Palazzo Albani) befindet. Dieses bietet einen Restaurationsversuch dar, an dem jener sein ganzes Leben zugebracht hat.

Bevor man sich auf die Untersuchung aller der Einzelheiten einlässt, die hierbei in Frage kommen, thut man gut, das Innere zu durchschreiten und sich das Verhältniss der Längenaxe zum kleineren Durchmesser deutlich zu machen. Denn der Umkreis des Ganzen bildet ein Oval, zu dem vier Haupteingänge führten. Von diesen ist nur der eine, dem Esquilin zu gelegene, erhalten. Gegenwärtig ist man mit der Restauration desselben beschäftigt. Da durch dieses Prachtportal der Kaiser mit seinem Gefolge eintrat, so ist es nicht mit einer Nummer versehen wie alle übrigen noch erhaltenen Bogeneingänge, welche die Zahlen XXIII bis LIV erhalten aufweisen.

Vier von diesen Eingängen bilden je ein Treppensystem, durch welches die Zuschauer bis zu den obersten Sitzreihen gelangen konnten, ohne dass sich die verschiedenen Ordnungen beim Herausströmen einander behindern oder begegnen konnten. Die Vertheilung der Ausgänge, welche, weil sie vor Beginn der Spiele die Menschenmenge gleichsam auszuspeien schienen, Vomitoria hiessen, und der Fensteröffnungen, durch welche die mehr nach innen gelegenen Treppenaufgänge Licht erhielten, ist sehr weise angeordnet.

So riesenmässig das Gebäude ist, so leicht ist dennoch sein Verständniss, weil ein einziges Segment das Ganze veranschaulicht, da sich die verschiedenen Keile wie Bienenzellen an einander anreihen. Man darf sich daher durch die Menge befremdender Einzelheiten nicht zurückschrecken lassen und braucht immer nur den Gesammtcomplex in's Auge

zu fassen, der sich mit wenigen Hauptumrissen veranschaulichen lässt.

Bei keinem anderen Gebäude ist die äussere Schmuckhülle so geeignet, eine gleichsam phrenologische Anschauung des inneren Organismus zu gewähren, wie beim Colosseum. Es ist daher für den Anfänger sehr belehrend und nutzreich, die Säulenordnungen, welche dort aufgeschichtet stehen, mit der Gliederung der Steinmassen zu vergleichen, welche ursprünglich den Kern des Ganzen bildeten. Dabei wird sich sehr bald herausstellen, dass jene baulichen Ornamente keineswegs ein müssiger Zuwachs, sondern vielmehr aus dem Gesammtbau gleichsam hervorgewachsen und das Endergebniss der grossartig angelegten und sinnvoll durchgeführten Construction sind.

Auf einem Travertinbasament, welches dem ganzen Gebäude gleichsam zur Grundlage dient und etwa 8 Fuss vorspringt, erhebt sich zuerst eine Säulenreihe der dorischen Ordnung. Wo man diese antrifft, darf man allezeit auf massenhafte Construction und starke Belastung schliessen. Treten wir in die hohen Bogengänge ein, welche hinter den Pfeilern liegen, zu deren Verstärkung jene Säulen herbeigerufen zu sein scheinen, so finden wir, dass auf denselben nicht blos sämmtliche hier aufgethürmten Arcaden ruhen, sondern dass auch die ganze Masse des pyramidenartig aufsteigenden Backsteingemäuers gegen diese Wand drückt.

Längs des grossen Corridors, von welchem aus man zu den über der kaiserlichen Loge und den Ehrenplätzen gelegenen Sitzreihen gelangte, sehen wir Säulen der leichteren ionischen Gattung aufgestellt. Ueber diesen, wo sich die Wucht, denen diese Bögen Widerstand zu leisten haben, bereits um ein Mehrfaches verringert hat, erblicken wir die noch schmuckreichere korinthische Ordnung, und an der mächtigen Mauerkrönung, die von Fensteröffnungen durchbrochen ist, sehen wir Pilaster gleichsam zur Festigung angewandt.

Bis zu dieser bedeutenden Höhe scheint das Gebäude erst durch Domitian emporgeführt worden zu sein. Hier muss sich eine Gliederung befunden haben, welche man die Schilde nannte, deren bei den Vollendungsbauten dieses Herr-

schers ausdrücklich Erwähnung geschieht. Gegenwärtig begegnen wir hier nur noch den Kragsteinen, an welchen sich die das Kranzgesims durchbohrenden Segelstangen aufstützten, die zur Befestigung eines über den Zuschauern ausgespannten Plantuches oder Velariums hier angebracht waren.

Die beiden Haupteingänge an den breiten Seiten des Ovals waren für die kaiserliche Hofhaltung bestimmt. Durch die der beiden Enden scheint man die grossartigen Maschinerieen, welche zur Abhaltung der Spiele nöthig waren, eingeführt zu haben. Hatte das blutige Gefecht aber einmal begonnen, so musste die Arena geschlossen gehalten werden. Um diese jedoch bedienen, reinigen und mit neuem Material versehen zu können, war der Boden derselben unterhöhlt worden. Aus den hier befindlichen Gräben wurden die wilden Thiere mit ihren Käfigen emporgesandt, deren schwere Gitterthüren sich durch ihre eigene Schwere niedergelegt zu haben scheinen, so dass jene aus denselben hervorspringen konnten, worauf der Kasten durch eine Versenkung wiederum verschwand.

Ueber dieses merkwürdige Gebäude, seine Schicksale und Wechselzustände liesse sich noch Vieles beibringen, was zwar die Betrachtung der grossartigen Ruine anziehend machen könnte, ohne jedoch zum Verständniss derselben wesentlich beizutragen. Alle Guiden sind von solchen äusserlichen Nachweisungen voll. Uns genügt, daran zu erinnern, dass drei der grössten Paläste Roms, die Cancelleria vecchia, Palazzo Farnese und Palazzo Barberini, aus den Steinen dieser Riesenmasse erbaut worden sind, ohne dass sie mehr als die Hälfte der äusseren Umfangsmauer aufzuzehren im Stande gewesen sind. Was von dieser noch übrig ist, drohte zu Anfang dieses Jahrhunderts ebenfalls einzustürzen, wurde aber noch zeitig genug mit Hülfe von Strebepfeilern aufgefangen und unterstützt. Gegenwärtig ist man damit beschäftigt, auch die zwischen jenen gelegenen Theile, welche ebenfalls im Weichen begriffen sind, durch Gallerieen, die im Inneren aufgeführt werden, anzuketten. Obwohl dadurch die malerische Wirkung der prachtvollen Ruine vielfach benachtheiligt wird, so erwächst daraus für den Beschauer doch

der eine praktische Vortheil, dass auf diese Weise auch die höheren Regionen des Gebäudes mit ihren herrlichen Fernsichten zugänglich gemacht werden.

Bevor wir diesen Wunderbau verlassen, müssen wir noch eines Umstandes gedenken, der für das Verständniss der optischen Wirkung der äusseren Umfangsmauer von besonderer Bedeutung ist. Diese ist nämlich nicht, wie es das Ansehen hat, steil abgesenkt, sondern die verschiedenen Gürtel derselben weichen hinter einander zurück, so dass das ganze auf diese Weise gebildete System gleichsam einen einzigen mächtigen Strebepfeiler bildet und die Höhe der sich nach oben verjüngenden Umrisse zur vollen Anschauung kommt.

2. Der Triumphbogen des Constantin.

Dieser dem Ueberwinder des Maxentius errichtete Triumphbogen ist eines der interessantesten Kunstdenkmäler des alten Rom, weil zu dem Schmuck desselben zahlreiche Reliefs aus Trajan's classischer Zeit verwendet sind. Hätte man dieselben in Gypsabgüssen vor sich, oder begegnete man den in guter Beleuchtung aufgestellten Originalien in der Vereinzelung, so würde man sich von Bewunderung hingerissen fühlen. In ihrer gegenwärtigen Aufreihung werden diese kostbaren Reste nur sehr selten gebührend beachtet. Wenn wir uns nach den Gründen einer solchen Vernachlässigung umsehen, so möchte wohl der Mangel an Anziehungskraft, den diese formell so vollendeten Compositionen auf den Beschauer ausüben, zum Theil wenigstens in dem Umstand zu suchen sein, dass sie arm an poetischem Gehalt sind. Denn da die Darstellungen aus dem Leben des Trajan nichts Anderes als das platte Alltagsleben, welches auch bei einem Kaiser prosaisch bleibt, wenn es nicht von höheren Ideen getragen wird, erzählend schildern, so lassen sie den Betrachtenden kalt und ohne geistige Anregung.

Dieser Bogen ist über der Triumphalstrasse errichtet, welche an dieser Stelle in die nach dem Capitol hinaufführende Heilige Strasse, die Sacra Via, einmündete. Die Darstellungen, welche die Thaten des von der Gegend des Circus Maximus her einziehenden Siegers verherrlichen sollen,

nehmen daher an der dem Aventin zugewandten Seite ihren Anfang. Sie beginnen mit der Schilderung des Triumpheinzugs des Trajan nach dem ersten dacischen Kriege, gehen dann zu dessen Verdiensten um die durch die Pontinischen Sümpfe geführte Via Appia, um die Begründung einer Versorgungsanstalt für Waisenkinder über und berühren dann sein Verhältniss zu dem Parthamasires, dem König von Armenien, und zu dem Parthamaspates, dem er das Parthische Königsdiadem überreicht, endlich zu dem Dacierkönig Decebalus, dessen gedungene Meuchelmörder vor ihn geführt werden. Den Schluss machen eine Anrede des Kaisers an die Soldaten und das übliche Schweine-, Schaf- und Stieropfer.

Diesen oberen Darstellungen entsprechend sind über jedem der Seitenbögen je zwei Medaillons angebracht, welche des Kaisers Privatleben in einfachen und anmuthreichen Compositionen schildern. Sie beginnen mit dem Auszug zur Jagd. Das zweite stellt ein dem Silvan gebrachtes Opfer dar, dem der Waidmann sich als dem Beschützer der Waldungen zuwendet. Das dritte zeigt uns den Kaiser zu Ross auf einer Bärenhatze und das vierte stellt ein Dankopfer dar, welches der Göttin der Jagden gebracht wird. — In der Fortsetzung auf der dem Colosseum zugewandten Seite erblicken wir eine Schweinshatze, ein Apolloopfer, die Beschauung eines erlegten Löwen und zum Schluss eine räthselhafte Orakelscene, die vielleicht auf die wunderbare Errettung Trajan's aus dem Erdbeben von Antiochien Bezug hat.

Im Hauptdurchgang sind zu beiden Seiten Bruchstücke eines prachtvollen Frieses in die Wände eingelassen, zu welchen auch die beiden am Aeusseren des Triumphbogens angebrachten Reliefs gehören. Der Architekt Rossini hat diese Stücke zusammengestellt wie sie ursprünglich zusammengehörten. Danach bildet das Ganze eine grosse Schlachtscene, zu deren Rechten die Niederlage des Feindes durch Gruppen von Gefangenen und siegreich Verfolgende veranschaulicht ist, während linkerseits der Kaiser von der Victoria als Sieger gekrönt wird. Diese letztere Episode hat man dem Constantin durch die Inschrift, „dem Gründer der

Ruhe," die Mittelgruppe der Schlachtscene durch eine ähnliche, welche „dem Befreier der Stadt" lautet, zugeeignet.

Aus Trajan's Zeit und wahrscheinlich von einem ähnlichen Denkmal entnommen, sind auch die vor der Attica aufgestellten Statuen gefangener Barbaren, deren Köpfe sämmtlich neu sind. Sie verdienen als schöne Decorationsfiguren kernhafter Bildung Beachtung.

Was aus Constantin's Zeit an diesem Triumphbogen angebracht ist, verdient für denjenigen, der nicht mit kunstgeschichtlichen und antiquarischen Studien beschäftigt ist, keine besondere Erwähnung, da die Schilderungen der Thaten dieses Kaisers roh und geistlos sind und keinen Kunstwerth haben.

3. Die Backsteinreste von der Meta sudans und dem Fussgestell des Neronischen Colosses.

Unmittelbar neben oder vor dem Triumphbogen des Constantin befindet sich der Rest eines innen hohlen Backsteinkegels, welcher zu dem grossen Springbrunnen gehört, der, weil er die Gestalt einer Meta hatte und von Wasser triefte, die schwitzende Meta oder Meta sudans hiess. Er muss zu einer bedeutenden Höhe emporgeführt gewesen sein, da er mit Rücksicht auf die Riesenmassen des Colosseums angelegt gewesen ist.

Dieser Ruine gegenüber ist bei den Ausgrabungen das Backsteingemäuer eines viereckigen Basaments zum Vorschein gekommen, welches hier errichtet worden ist, als jener Bronzecoloss des Nero, der früher vor dessen goldenem Haus aufgestellt war, durch Hadrian mit Hülfe von 30 Elephanten hierher versetzt und zum Sonnengott umgeschaffen worden war.

4. Tempel der Venus und Roma.

Hadrian, der selbst Architekt war, brachte den kühnen Gedanken zur Ausführung, dem Colosseum gegenüber einen Tempel zu erbauen, dessen Säulenhallen die Heiligthümer zweier Gottheiten umschliessen sollten, das der Venus als der Mutter des Aeneas und das der Roma selbst. Gegen-

wärtig ist von diesem ungeheuren Bau nur die Terrasse, welche zu diesem Zweck hatte von Grund aus geschaffen werden müssen, und ein Theil der Cellenmauern der mit ihren Nischen an einander stossenden Heiligthümer noch am Platze vorhanden. Von dem doppelten Porticus, welcher das Ganze umgab, liegen noch Granitsäulen umher, die man aus dem Schutt hervorgezogen hat.

Die Backsteinterrasse, welche an Umfang dem römischen Forum gleich kommt und eine sehr bedeutende Höhe erreicht, war ursprünglich ringsum mit mächtigen Travertinquadern umkleidet, von denen sich einige längs der zum Titusbogen hinaufführenden Strasse noch erhalten haben. Von der Seite des Colosseums aus gelangte man vermittelst einer gebrochenen Doppeltreppe, deren Reste noch deutlich erhalten sind, zu derselben hinauf.

Die Cellenmauern steigen zu einer sehr beträchtlichen Höhe empor, wie man leicht aus der Vergleichung des Klostergebäudes von S. Francesca Romana entnehmen kann, welches sie weit überragen, trotz dem, dass dieses an sich nicht unbedeutend ist.

Neben dem Titusbogen sind noch einige der Marmorstufen erhalten, die von der Seite des Forums her zu der erwähnten Terrasse hinaufführen. Hier bildete die Treppe eine ununterbrochene Linie, welche 130 Schritte mass. Die Länge des ganzen Unterbaues beträgt 200 Schritt, und das geräumige Kloster, welches in die eine Hälfte der Tempelruine hineingebaut ist, verschwindet fast auf dieser weit ausgedehnten Fläche.

Als dieser Bau noch unversehrt stand, muss er eine staunenswerthe Pracht dargeboten haben, von der wir uns keine Ahnung verschaffen können, obwohl die Cassetten der hohen Nischengewölbe und vereinzelte Anzeichen vernehmlich genug darauf hinweisen.

Es soll der Plan zu diesem Gebäude gewesen sein, welchen Hadrian dem berühmten Architekten des Trajan, dem Apollodor, in's Exil nachsandte, um sein Gutachten darüber zu vernehmen. Für einen Kaiser, soll dieser gesagt haben, sei ein solcher Entwurf immer gut genug. Diese bittere Kritik

scheint ihm den Zorn des dilettirenden Monarchen zugezogen und den Befehl seiner Hinrichtung zur Folge gehabt zu haben. Der Haupttadel des geistvollen und erfahrenen Baukünstlers traf jenen terrassenförmigen Unterbau, welchen wir als kühn und riesig bewundert haben, während er dem Apollodor in Rücksicht auf die Nähe des Colosseums zu niedrig erschien. Um ihn gleichzeitig praktisch zu benutzen, hatte er vorgeschlagen, Magazine im Inneren desselben anzulegen, die geeignet gewesen wären, die Maschinen, deren man bei der Aufführung der im benachbarten Amphitheater abzuhaltenden Spiele benöthigt war, zu bergen.

5. Der Titusbogen.

Auf der Höhe des Bergrückens, welcher als eine Fortsetzung des Palatin das Thal des Forums von dem des Colosseums trennt, ist dem Titus als dem Eroberer von Jerusalem, aber erst nach seinem Ableben und als Denkmal seiner Vergötterung, ein Triumphbogen errichtet worden, in dessen Innerem Reliefdarstellungen erhalten sind, die in kunstgeschichtlicher und welthistorischer Beziehung zu dem Merkwürdigsten gehören, was Rom in der Art aufzuweisen hat. Wir sehen nämlich hier den Kaiser nicht blos auf seinem Siegesgespann dargestellt, welches ihn hinauffährt zu dem Tempel des capitolinischen Jupiter, sondern auch die Bundeslade und den siebenarmigen Leuchter, welche als die kostbarsten Wahrzeichen des jüdischen Tempels bei diesem Triumphgepränge aufgeführt worden. — Die Arbeit dieser Marmorsculpturen, obwohl schön und trefflich, wird doch von der gesunden Einfachheit der Reliefs des Trajan am Bogen des Constantin überboten. Namentlich lässt der Reichthum an architektonischen Zierrathen an der Bogenwölbung, in deren Mitte der vergötterte Kaiser von einem Adler gen Himmel getragen wird, die Neigung zum Ueberladenen wahrnehmen. Auch die Anwendung des sogenannten römischen Capitells, welches das korinthische durch Schmuckreichthum noch überbietet und an diesem Denkmal nachweisbar zuerst erscheint, deutet darauf hin.

Im Mittelalter war dieser Bogen zum Burgthor des Ca-

stells der Frangipani, welches auf dieser Höhe errichtet war, umgeschaffen worden. Als man diese Fortificationen, zu denen auch die Torre cartularia gehörte, hinwegnehmen wollte, sank der mit denselben so zu sagen verwachsene Bogen ebenfalls zusammen, und man ist daher genöthigt gewesen, ihn durch Umlegung einer Travertinschaale auf's Neue zu festigen.

6. Die Basilica des Constantin.

Sobald die Heilige Strasse den Triumphbogen des Titus durchstrichen hat, wendet sie sich rechts und erweitert sich vor der Kirche S. Francesca Romana zu einem ziemlich umfangreichen Platz. Hier ist es, wo sich jene prachtvolle Basilica erhebt, deren riesenmässige Bögen allen Architekten, die in Rom grössere Kirchen aufgeführt haben, zum Vorbilde gedient haben. Diese prachtvolle Ruine führt gewöhnlich den Namen des Friedenstempels, den Vespasian in dieser Umgegend, aber nicht an dieser Stelle erbaut hatte, und der bereits unter Commodus ein Raub der Flammen geworden war. Es ist Nibby's Verdienst, zuerst nachgewiesen zu haben, dass wir in ihr die letzten Reste jener Basilica besitzen, die Maxentius aufgeführt und Constantin der Grosse ausgebaut, zum Theil umgebaut hatte.

Ursprünglich stand der Haupteingang dem Tempel der Venus und Roma zugewandt. Später mag man es passender befunden haben, auch die der Sacra Via zugewandte Seite mit einem prachtreichen Portal zu schmücken und demselben gegenüber an die mittlere Seitenwölbung eine Tribune oder Absis anzubauen. Das Mittelschiff wurde dadurch gewissermassen in ein Querschiff umgewandelt und die ganze Anlage erhielt die Bedeutung eines griechischen Kreuzes. Von den gewaltigen Wölbungsbögen, die den mittleren Raum überdachten, sind gegenwärtig nur die Bogenansätze noch vorhanden, deren kühnes Emporstreben sich indess hinreichend kundgiebt. Die Spannungsweite kommt der des Mittelschiffes von St. Peter gleich. Zusammengestürzt sind diese Gewölbe, als man die Säulen wegnahm, auf die sie gestützt waren. Die letzte, welche am Platz geblieben war, ist nach St. Ma-

ria Maggiore versetzt worden, wo sie vor der Façade dieser Kirche aufgerichtet worden ist.

Zu dem Dach dieser Basilica kann man hinaufgelangen, wenn man sich an die Oberin des hinter derselben gelegenen Conservatoriums unbemittelter Mädchen (delle Mendicanti) wendet, durch deren Garten der Weg führt. Es ist dies ein sehr lohnender Besuch, da man von dieser Höhe aus eine herrliche Aussicht geniesst und gleichzeitig erst einen deutlichen Begriff von der Grösse und dem Umfang dieses Gebäudes bekommt, welches unter den Ruinen des alten Rom in seiner Art einzig dasteht.

7. Tempel des Antoninus und der Faustina.

Wenn wir beim weiteren Fortgang auf der Heiligen Strasse in die Tiefe des Forums hinabsteigen, so stossen wir, noch bevor wir dasselbe erreichen, auf einen noch ziemlich wohl erhaltenen Tempel, welcher zuerst der Gemahlin des Antoninus Pius allein errichtet, nach dem später erfolgten Ableben dieses Kaisers aber auch diesem geweiht worden war. Erhalten ist von diesem Gebäude die Vorhalle, welche aus acht Säulen gestreiften grünen Marmors (cipollino) besteht, auf denen ein Architrav ruht, und ein Theil der aus Travertinquadern aufgeführten Mauer der Cella. An beiden Seiten ist der erwähnte Hauptbalken mit Arabesken-Candelabern, welche Greifen bewachen, geschmückt.

Ursprünglich stieg man zu diesem Tempel, der jetzt tief in den Boden versunken ist, auf 21 Stufen hinauf. Vor demselben befand sich ein grosser von hohen Mauern eingeschlossener Platz, auf welchem, nach Einigen, die bronzene Reiterstatue des Marc Aurel, die jetzt den grossen Platz des Capitols ziert, errichtet gewesen sein könnte.

8. Tempel des Castor und Pollux.

Von allen unmittelbar am Forum gelegenen Tempelbauten ist dieses Gebäude das einzige, welches sich bis jetzt hat nachweisen lassen. Die drei herrlichen noch am Platz vorhandenen Säulen gehören der gegen den Palatin hin gelegenen Längenseite desselben an. Sie bezeichnen annäherungs-

weise die südöstliche Gränze des Forums. Die schmalere Frontseite schaute von einer ziemlich hohen Terrasse auf diesen Platz herab, mit dem es durch Doppeltreppen, deren Spuren man bei früheren Ausgrabungen aufgefunden hat, in Verbindung stand. Diese Säulen, nebst dem auf denselben ruhenden Architravstück mit Kranzgesims, sind die schönsten architektonischen Reste, welche das alte Rom gegenwärtig aufzuweisen hat. Die Verzierungen der Capitelle und des Gebälkes sind ebenso reich und prachtvoll als einfach und rein. Es ist daher wahrscheinlich, dass sie der Zeit des Tiberius und Caligula angehören, unter welchen Kaisern der uralte, unmittelbar am Forum gelegene Dioskurentempel umgebaut worden ist. In demselben pflegte sich der Senat bei feierlichen Gelegenheiten zu versammeln, und es wäre wohl möglich, dass die dahinter gelegene Curia, welche nach ihren verschiedenen Erbauern den Namen mehrmals geändert zu haben scheint, mit diesem Gebäude in einem näheren Zusammenhang gestanden habe, wie dies mit dem Hause des Caligula, welches dieser bis in die Nähe des Forums vorgeschoben zu haben scheint, wirklich der Fall gewesen ist.

Der grosse Backsteinbau, welcher hinter dieser Ruine liegt und gegenwärtig in ein Heumagazin umgewandelt ist, wird daher entweder für das Haus des Caligula erklärt oder für einen Rest der Curia gehalten. Vielleicht streifen beide Vermuthungen an das Wahre, da es bei einem so verrückten Selbstherrscher ganz gut denkbar sein würde, dass er sich auch den Versammlungssaal des Senats auf seine Weise zurecht gemacht habe. Dem sei indessen wie ihm wolle, jedenfalls sind jene riesigen Backsteinmauern nicht blos an sich selbst höchst bemerkenswerth, sondern auch in ihrem Verhältniss zu der erwähnten Tempelruine.

Für diejenigen, welche glauben, dass das richtige Verständniss eines alten Gebäudes hauptsächlich von dessen nachweisbarer Benennung abhängig sei, sind diese drei Säulen ein wahres Kreuz. Bis jetzt sind nicht weniger als zwanzig Namen für dieselben in Vorschlag gebracht worden. Solche Vermuthungen haben indess gar keinen Werth, wenn sie nicht aus einer genauen Betrachtung der Oertlichkeit

gleichsam hervorwachsen, und selbst dann muss die Namengebung immer so lange Nebensache bleiben, als nicht die Bestimmung des Gebäudes durch die Zerlegung seiner architektonischen Grundmotive festgestellt worden ist.

Durch die Aufdeckung der unmittelbar daneben gelegenen Basilica Julia, welche das zu Ancyra in einer Steininschrift aufbewahrte Testament des Augustus als zwischen dem Tempel der Dioskuren und dem des Saturn gelegen aufführt, ist übrigens diese bereits durch Zoëga vorgeschlagene Benennung ausser allen Zweifel gestellt.

9. Die Basilica Julia.

Die Basilica, welche Julius Cäsar unmittelbar neben dem Dioskurentempel erbaute, Augustus aber erweiterte und vollendete, nimmt die ganze noch übrige Längenseite des Forums ein. Die Aufdeckung des Marmorfussbodens dieses gewaltigen Gebäudes ist das wichtigste Ergebniss, welches die an diesem classischen Ort veranstalteten Ausgrabungen bis jetzt geliefert haben. Obwohl nicht viel mehr davon übrig ist als der einstmals prachtreiche Marmorfussboden, so lernen wir doch dadurch die ungeheure Ausdehnung kennen, die dieses berühmte Gebäude hatte. Es war der Sitz der Centumviralgerichte, welche hier unter dem Ab- und Zuströmen einer grossen Menge von Geschäftsleuten an vier Orten zu gleicher Zeit abgehalten wurden. Nachdem es mehrere Male durch Feuersbrünste zerstört und zuletzt unter Diocletian wieder hergestellt worden war, hat es im späten Mittelalter als Steinbruch gedient, so dass von den Travertinpilastern, die den langen Saal in fünf Schiffe theilten, nur geringe Spuren noch am Platze vorhanden sind. Wunderbarer Weise sind von der Bogenstellung des äusseren Seitenschiffes einige ärmliche Reste erhalten, welche sich über der Erde befunden haben, ohne dass irgend einer der Gelehrten, welche nach dem Platz forschten, wo dieses Gebäude gestanden haben könne, auf den Gedanken gekommen wäre, sich nach ähnlichen Ueberbleibseln in den Heumagazinen umzusehen, die über denselben erbaut worden waren.

10. Das Forum und das Comitium.

Vor der Basilica Julia streicht die Heilige Strasse vorbei, welche in den ältesten Zeiten die Gränzmark zwischen dem Forum und dem Comitium bildete. Letzteres war ursprünglich der Versammlungsplatz der Patricier, während jenes dem Volk gehörte. Beide Plätze mögen in ähnlicher Weise unterschieden gewesen sein wie in mittelalterigen Städten, z. B. in Verona la Piazza de' Signori und la Piazza d'erba oder der grosse Platz im Allgemeinen. In späteren Zeiten mag das Comitium, welches sich zwischen Capitol und Palatin hinzog, ganz mit Gebäuden überdeckt gewesen sein, sowie unter anderen die Basilica Julia auf seinem Gebiet errichtet gewesen sein muss.

Vom Forum ist bis jetzt nur der sehr kleine Theil ausgegraben, welcher vor der unteren Hälfte der erwähnten Basilica liegt. Da gerade diese Stelle von fremdartigen Denkmälern bedeckt ist, so können wir uns keine richtige Vorstellung von dem Gelass dieses Platzes machen, den man sich gewöhnlich mit Bezug auf die weltbeherrschende Kaiserstadt ungemessen gross zu denken pflegt, ohne zu bedenken, dass die Anlage desselben in eine Zeit fällt, wo Rom eine sehr kleine Stadt war.

11. Die Phocassäule.

Die dem byzantinischen Kaiser Phocas errichtete Ehrensäule, welche die Bestimmung hatte, das vergoldete Standbild dieses entmenschten Tyrannen zu tragen, ist das einzige Ehrendenkmal von so vielen, welches am Platze geblieben ist. Die Säule, welche man zu diesem Denkmal verwandt hat, ist offenbar einem Gebäude der besseren Zeit entnommen worden, welches man zu diesem Zweck seiner Zierden beraubt haben mag. In der Inschrift bekennt sich Smaragdus, der Exarch von Italien, welcher in Ravenna seinen Sitz hatte, zu dieser Schandthat einer der niederträchtigsten Schmeicheleien.

Vor dieser Säule stehen die Backsteinkerne dreier Piedistalle, welche ebenfalls Ehrenstatuen getragen haben werden,

und hinter derselben ist in die moderne Umfangsmauer der Rest eines dritten weit grösseren Basaments eingesprengt, welches man gewöhnlich für das der colossalen Reiterstatue des Domitian erklärt, die auf der Mitte des Forums gestanden haben muss, da sie die Basilica Julia zur Rechten hatte und die Basilica Aemilia zur Linken, welche letztere durch die Kirche St. Adriano ihrer Lage nach bezeichnet ist.

12. Die Rostra.

Wäre der Platz an dieser Stelle nicht durch die modernen Umfangsmauern verbaut und abgeschlossen, so würden wir im Fortschreiten nach dem Capitol hin sehr bald bei den Resten einer aus mächtigen Quadersteinen aufgeführten Mauer angelangen, welche offenbar dazu bestimmt war, die Gränze des Forums zu bilden. Wie die Dinge gegenwärtig angeordnet sind, muss man sich den oberen Bezirk durch den am Fuss des Capitols wohnenden Steinmetzen aufschliessen lassen und nach dem Triumphbogen des Septimius Severus hinabsteigen. Dort finden wir einen grossen halbkreisförmigen Unterbau, welcher offenbar der berühmten Rednerbühne angehört, die von den Schiffsschnäbeln, mit denen sie nach dem Seesieg über die Antiaten geschmückt worden war, den Namen der Rostra führte, eine Benennung, die nachmals auf jede Rednerbühne übertragen wurde.

Die äusseren Wände dieses Unterbaues sind mit Tafeln eines farbigen Marmors, den man Porta Santa nennt, bekleidet und mit Pilastern, die die Verbindungsstellen derselben decken, geschmückt. Der untere Theil ist mit einem Sockel aus weissem Marmor umgränzt und nach oben schliesst ein Kranzgesims ab. Auf dieses mögen sich prachtreiche Bronzegeländer aufgestützt haben und mit den umher errichteten Säulen und Statuen dem Ganzen ein sehr glanzvolles Aussehen verliehen haben.

An dem einen Ende dieses Halbkreises steht das mit weissen Marmortafeln bekleidete Basament einer Säule, welcher am entgegengesetzten Ende eine ähnliche entsprochen zu haben scheint, wie aus der Auffindung der Kranzgesimse eine Basaments gleichen Umfangs hervorgeht. Da letzteres

dem General-Meilenzeiger, dem Miliarium aureum, angehört haben muss, so dürfte das noch am Platz vorhandene für den Rest des Umbilicus Romae zu nehmen sein, ein Denkmal, welches den Mittelpunkt der Stadt und des von ihr beherrschten Erdkreises bezeichnet zu haben scheint.

13. Der Bogen des Septimius Severus.

Der Triumphbogen, welcher zu Ehren des Septimius Severus und seiner beiden Söhne, des Caracalla und Geta, errichtet worden ist, hat offenbar keine andere Stelle mehr finden können und hat sich auch hier mit Gewalt Platz machen müssen. Es ist sehr fraglich, ob ursprünglich eine Strasse dieses Weges führte, und noch mehr, ob die Triumphzüge je das Forum in dieser Richtung durchschnitten haben. In späteren Zeiten scheint man sich begnügt zu haben, solche Ehrendenkmäler gleichsam symbolisch zu errichten und ohne Rücksicht auf den Gebrauch, für welchen sie ursprünglich bestimmt waren.

Das Gebäude selbst bildet grossartige Massen, die Sculpturen aber, mit denen es geschmückt gewesen ist, sind roh und unschön. Sie sollen die Siege verherrlichen, die der tapfere Kaiser über die Parther, Araber und Adiabener davon getragen hatte. Gegenwärtig sind sie dermassen zerstört und verunstaltet, dass man nicht viel mehr als die Hauptmassen der Composition zu unterscheiden vermag.

Bis zum Jahre 1803 war dieses gewaltige Gebäude bis zur Wölbung des mittleren Bogens verschüttet. Ein Töpfer hatte seine Werkstätte in demselben aufgeschlagen, und es ist daher kein Wunder, dass sich auch hier Spuren der Zerstörung durch Feuer vorfinden.

Zu beiden Seiten dieses Ehrendenkmals hat man die aus Backstein aufgemauerten Fussgestelle zweier Reiterstatuen ausgegraben, deren eine die des Marc Aurel, welche hierher versetzt worden zu sein scheint, gewesen sein mag. Sie sind im Inneren hohl, und dieser Umstand ist, bei der einen wenigstens, benutzt worden, eine Schleusenabzucht darin anzubringen.

14. Der Concordientempel.

Zu den erheblichsten Störungen der Ortsverhältnisse, welche durch die Erbauung des Triumphbogens des Septimius Severus veranlasst worden sind, gehört die dadurch erfolgte Trennung des Wechselverhältnisses, welches ursprünglich und wahrscheinlich beabsichtigtermassen zwischen dem Forum und dem Tempel der Concordia bestanden hatte. Diesen hatte Camillus unmittelbar über dem Platz, auf welchem sich das gesammte Römer- und Quiritenvolk zu versammeln pflegte, in Folge eines Gelübdes erbaut, als es dem siegreichen Dictator gelungen war, Patricier und Plebejer zur Eintracht zurückzuführen, indem er letzteren die Befähigung zum Consulat zugesichert hatte.

Von diesem denkwürdigen Heiligthum ist heutzutage nichts weiter übrig als der terrassenförmige Unterbau, auf welchem es sich wie ein uneinnehmbares Castell erhob. Breite Treppenaufgänge führten zu demselben hinauf, und über diesen erhob sich eine von sechs Säulen getragene Halle, in welcher die Statue oder andere Symbole der Göttin aufgestellt waren. Was aber dieses Gebäude weit wichtiger macht, ist der grosse Saal, welcher sich hinter demselben ausbreitet. In diesem pflegte sich der Senat, wie wir uns ausdrücken würden, in Permanenz zu versammeln und alle dringenden Geschäfte in Vorberathung zu nehmen. Daher war es auch hier, wo Cicero, als er den Staat von der drohenden Gefahr der Catilinarischen Verschwörung rettete, seine berühmten Blitzreden an die versammelten Väter richtete.

Auf der Schwelle, die zu diesem Senaculum — so hiess diese Curia — führt, erblickt man die Spuren eines geflügelten Schlangenstabes, welcher aus Erz in den Marmor eingelassen war. Der Fussboden war mit Platten kostbaren farbigen Marmors bedeckt und die Architektur muss, nach den daselbst aufgefundenen Verzierungen zu urtheilen, prachtvoll gewesen sein. Mehrere Fragmente des Kranzgesimses werden in dem Porticus des Tabulariums aufbewahrt. Sie gehören offenbar in die Zeit des Tiberius, welches auch mit

der Nachricht stimmt, dass dieser Kaiser das wahrscheinlich verfallene Gebäude wieder hergestellt hat.

15. Der Tempel des Saturn.

Als Poblicola, der College des ersten Consuls Brutus, wegen der Aufbewahrung des Staatsschatzes in Verlegenheit war, wählte er dazu den Tempel des Saturn. Diesen sehen wir in dem Gebäude vor uns, von welchem gegenwärtig noch 8 Säulen am Platze stehen. Seine hohe unzugängliche Lage machte ihn besonders dazu geeignet, das ihm anvertraute heilige Pfand gegen räuberischen Angriff zu schützen. Die Schatzkammern selbst mögen sich nachmals dahinter ausgedehnt haben. Die Zelle des Tempels selbst war der Sitz der Quästur, mit der natürlich auch die Staatsarchive verbunden waren.

Es war an den Stufen dieses Tempels, wo die siegreich zurückkehrenden Feldherren einen schweren Eid ablegen mussten, dass die Zahl der erschlagenen Feinde, der Gefangenen und der Beute truglos und genau von ihnen angegeben worden sei. Hier stieg die Heilige Strasse das Capitol hinan und an dieser Stelle hielt der Triumphator, einem alten Gebrauche zufolge, sein Siegesgespann an, um Befehl zu ertheilen, dass man die im gegenüberliegenden Gefängnisse aufbewahrten Gefangenen erwürgen möge.

Die hohen Treppenaufgänge, welche zu diesem Tempel hinaufführten, sind jetzt spurlos verschwunden, wohl aber sind die Schleusenzüge, welche dieselben stützten und gleichzeitig von ihnen verborgen gehalten wurden, zum Theil noch erhalten. Sie gewähren uns einen Einblick in das grossartige System von Abfluss- und Reinigungscanälen, welche alle mit der Cloaca Maxima in Verbindung standen.

16. Die Schola Xantha mit dem Porticus der Zwölfgötter.

Unmittelbar neben dem Tempel des Saturn und nur durch die Strasse des Clivus von demselben getrennt breitet sich eine Platform aus, die zum Theil künstlich aufgemauert ist und von einer Reihe kleiner Kammern getragen wird, die

dazu gedient haben, den hier stationirten Notaren Geschäftslocale zu sichern. Bevor der denselben gegenüber liegende Tempel in diese Schlucht eingeklemmt wurde, hatten sie nicht blos hinreichenden Gelass, sondern erfreuten sich gleichzeitig einer höchst günstigen Lage, indem der Zugang zu dem grossen Urkundenaufbewahrungsort hier vorbeiführte.

Die Platform selbst diente zu einem freien Versammlungsort nach Art unserer Börsen und führte den Namen der Schola Xantha von den Curatoren Bebryx Drusianus und A. Fabius Xanthus, welche diese Anlage erneuerten, mit Marmorschmuck versahen, eine Statue der Victoria, eherne Sitze und andere Verzierungen hier anbrachten und nach Einweihung dieser Schola sieben silberne Götterbilder errichteten.

Letztere befanden sich wahrscheinlich in den Zellen des diesen Platz einschliessenden Porticus, welcher den Zwölfgöttern geweiht war und durch den berüchtigten Präfecten von Rom, Vettius Praetextatus, unter der Regierung des Julianus Apostata wieder hergestellt worden war. Die Säulenbasen befinden sich noch am Platz und die aus Quadersteinen aufgeführten Rückwände der Zellen dienen gleichzeitig, den Berg von dieser Seite zu stützen.

17. Der Tempel des Vespasian.

Nachdem sich Vespasian so grosse Verdienste um die Wiederherstellung des Capitols und namentlich um die Urkundensammlung des Tabulariums erworben hatte, konnte sich für einen dem vergötterten Kaiser zu errichtenden Tempel wohl kaum ein passenderer Ort finden lassen, als vor der alten Eingangsthür zu diesem Gebäude, die durch die gänzlich veränderten Zeitverhältnisse unbrauchbar geworden war und unzugänglich gemacht werden sollte. War ja doch ohnehin kaum irgend ein anderes Plätzchen für ein ähnliches Ehrengebäude übrig gelassen. Dies erklärt es, warum wir diesen Tempel hier zwischen dem der Concordia und des Saturn gleichsam eingekeilt finden. Die drei Säulen, welche allein noch am Platze stehen, erheben sich auf einer kühn emporgeführten Terrasse und lassen den Kunstgriff des Architekten wahrnehmen, welcher die beschränkte Räumlichkeit der Tiefe

des Tempelgebäudes dadurch zu verbergen gewusst hat, dass er die Säulen der Längenseite näher an einander gerückt hat als die der Fronte.

Die Schönheit dieser Ruine wird allgemein bewundert. Sie kommt der des Dioskurentempels am Forum nahe. Die Inschrift am Architrav, welche ein Mönch des Klosters Einsiedeln im achten Jahrhundert noch unversehrt am Platze vorfand und copirte, bezieht sich auf eine Restauration des bereits zur Zeit des Septimius Severus und Caracalla verfallenen Gebäudes durch die genannten beiden Kaiser, welche auch die anderen umhergelegenen Heiligthümer und namentlich das der Concordia wieder hergestellt zu haben scheinen.

18. Der Clivus.

Zwischen dem Tempel des Saturn und dem des vergötterten Vespasian steigt der Clivus empor, die Fortsetzung der Sacra Via, welche auf Umwegen den steilen Hügel erklimmt und auf dem Platze des Capitols vor dem auf der Höhe von Araceli gelegenen Tempel des Jupiter ihr Ziel erreicht. Wir treffen das alte Strassenpflaster noch einmal wieder vor dem Seiteneingange des Tabulariums.

19. Das Tabularium.

Zur näheren und genaueren Kenntniss dieses grossartigen Baues, unter den Ruinen aus den Zeiten der Republik sicherlich des gewaltigsten und ansehnlichsten, sind wir erst in den letzten zwanzig Jahren gelangt. Bis dahin waren die inneren Räume meist unzugänglich, indem sie zur Aufbewahrung von Gefangenen dienten. Gegenwärtig ist man zu der Ueberzeugung gelangt, dass der ganze Senatorenpalast auf antiken Mauergrundlagen ruht und dass demnach das alte Gebäude denselben Umfang gehabt haben muss, welchen der moderne Bau mit seinen imposanten Massen darbietet.

In einer Inschrift, welche ebenfalls in neueren Zeiten wieder zum Vorschein gekommen ist, wird C. Lutatius Catulus als der Erbauer nicht blos des Tabulariums, sondern auch der Substruction namhaft gemacht, ja letzterer wird in erster Linie gedacht. In der That bietet diese den schwierigsten

Theil der Arbeit dar und die Weise, in welcher die Aufgabe gelöst worden ist, nimmt unsere volle Bewunderung in Anspruch.

Längs der mächtigen Mauer aus Peperinquadern, welche sich hinter dem Tempel der Concordia und des Vespasian bis zur Schola Xantha hin ausbreitet, läuft im Inneren eine Gallerie hindurch, in der die Strebepfeiler verborgen liegen, die die ungeheure Wucht des darauf lastenden Baues tragen helfen. Zu diesem Durchgang, welcher gleichzeitig die Verbindung mit dem Forum erleichtert haben mag, führt eine Treppe hinab, welche zu Anfang der vierziger Jahre entdeckt worden ist. Sie ist von einer wunderbaren Erhaltung und verdient besichtigt zu werden, schon deshalb, weil an der Stelle, wo sie angelegt ist, die Quadermauern uns besonders grossartig entgegentreten.

In den oberen Räumen des Tabulariums hat man die Spuren eines Treppenaufgangs entdeckt, welcher zu dem zweiten Stock führte, und eine andere wohlerhaltene Stiege, die in gerader Linie nach dem Forum hinabführte. Letztere mündete genau an der Stelle, wo der Vespasianstempel erbaut worden ist. Die Flachgewölbe, welche diese Stiege überdachen, sind ganz nach dem Gebrauch der Etrusker ausgeführt, deren Traditionen die Römer im Civilbaufach bis in späte Zeiten befolgt zu haben scheinen.

Ueber der erwähnten unterirdischen Gallerie läuft ein Porticus hinweg, der nach aussen hin mit dorischen Halbsäulen geschmückt und unterstützt ist. Die Bogenfenster desselben hat man schliessen müssen, weil die Steine durch Verwitterung ihre Tragkraft eingebüsst haben. Aus dem einen, welches man allein wieder offen zu legen gewagt hat, geniesst man eine herrliche Aussicht auf das Forum, den Palatin und die ganze Umgegend. Die dahinter liegende Wand des Tabulariums ist stark angefressen, was daher rührt, dass man im Mittelalter hier Salzlager aufgehäuft hatte, deren Regalertrag die Haupteinkünfte der Stadt bildeten.

Besondere Beachtung verdient der grosse Flachbogen über dem Seiteneingange des Tabulariums, durch welchen man auch zu diesem Porticus gelangt. Trotz dem, dass meh-

rere Steine zum Theil ausgebrochen sind und durch neu eingezogene haben ergänzt werden müssen, ist er wankungslos stehen geblieben und trägt die ungeheure Last, welche ihm aufgebürdet worden ist, mit derselben Ruhe und Stetigkeit, als ob er nur sein eigenes Gewicht zu tragen habe, was bei einer so beträchtlichen Spannungsweite Staunen erregt.

Mit dem Aerarium des Saturn hat das Tabularium nichts zu thun. Jenes bewahrte allerdings nicht blos den Schatz, sondern auch die Archive der Quästur auf, in welchen unter anderen die Todesdecrete niedergelegt wurden; aber von den Tabularien des Volkes, in welchen Vespasian die von ihm gesammelten 3000 Erztafeln niedergelegt zu haben scheint, auf denen fast sämmtliche Senatusconsulta seit dem Beginne der Stadt und die Plebiscita über die Bundesverhältnisse und Privilegien verzeichnet standen, muss es streng geschieden gewesen sein, da Virgil jene ausdrücklich mit den eisernen Rechten und dem Forum, welches in blinder Leidenschaft tobt, zusammen nennt.

II.

Wanderung von dem Capitol nach den Thermen des Diocletian.

1. Der capitolinische Jupitertempel.

Da dieses berühmteste Nationalheiligthum den Berichten der Alten zufolge auf der höchsten Spitze des Hügels und über dem Forum gelegen war und als ein nach etruskischem Ritus geweihter Tempel nach Süden geschaut haben muss, so ist keine andere Annahme zulässig als die, der zufolge es auf der Höhe von Araceli gestanden hat, welche allein diese drei Hauptbedingungen darbietet. Gegenwärtig ist es spurlos verschwunden, und wir können nur die prachtvolle Lage bewundern, welche jenem Tempel dadurch gesichert worden sein muss, dass man Substructionen in der ganzen Höhe des Hügels aufgeführt hatte, welche zum Theil schon im Alterthum durch Backsteinmauern überkleidet worden sind.

Die Seitenansicht der Kirche von Araceli liegt dermassen genau nach Mittag, dass die Flügel der Façade als Gnomon dienen können, indem der Mauervorsprung unmittelbar, nachdem die Sonne den höchsten Punkt am Himmel erreicht hat, seinen Schatten auf die Kirche zu werfen beginnt.

Die schönen Quadermauern im Garten des Palazzo Caffarelli scheinen zum Tempel der Juno Moneta, wo die Münzstätte war, gehört zu haben.

2. Das Mamertinische Gefängniss.

Unmittelbar über dem Forum hatte man zur Zeit des Ancus Martius das Staatsgefängniss erbaut, von dem unter der Kirche S. Giuseppe de' Falegnami noch beträchtliche Reste übrig sind. Wenn wir in die unter dem Treppenaufgang derselben gelegene Capelle eintreten, erblicken wir die Façade des Unterbaues, an deren Architrav die Namen der beiden Consuln zu lesen sind, die um das Jahr 21 n. Chr. Geb. = 775 d. St. dieses damals verfallene Gebäude haben wieder herstellen lassen. Sie heissen C. Vibius Rufinus und M. Cocceius Nerva.

Die an dieser Mauer hinabgeführte Treppe sowie die Eingangsthür sind neu. Wenn wir durch diese oder eine andere ebenfalls neue Thür in das Innere gelangt sind, erblicken wir ein mächtiges Tonnengewölbe, welches ursprünglich keinen anderen Zugang gehabt zu haben scheint, als ein auf dem Scheitelpunkt angebrachtes viereckiges Loch. Diesem entspricht eine ähnliche Oeffnung in dem Fussboden, durch welche man ebenfalls allein in die untere Kammer hinabgelangte, welche zur Aufnahme der zum Tode verdammten Gefangenen diente. Es war dies das Robur oder Tullianum, welche letztere Benennung gewöhnlich mit den Königsnamen Tullus oder Tullius in Verbindung gebracht wird, während sie ein Brunnenhaus zu bedeuten scheint. In der That stossen wir hier auf einen Quell, den die Legende bei Gelegenheit der Heidentaufe des H. Petrus entspringen lässt, auf dessen kühles Wasser aber schon die Worte des Jugurtha hinweisen, welcher, als er in dieses grause Verliess hinabgebracht wurde, sich über das kalte Bad der Römer beklagte.

Diese untere Kammer ist von einer eigenthümlichen Construction, welche nur an den ältesten Bauwerken Griechenlands und Etruriens vorkommt. Die Steine sind nämlich nicht so gelagert, dass sie nur nach der Seite hin zu drücken genöthigt sind, sondern ihre Schwerkraft wirkt in horizontaler Richtung, dadurch aber, dass die eine Lage über die andere hervorragt, bilden sie eine Wölbung, die ihre Festigkeit durch den Schlussverband der Decke erhielt.

Die berüchtigten Scalae gemoniae, ein Gegenstück zu der Seufzerbrücke Venedigs, lagen nicht im Inneren dieses Gebäudes, sondern vor demselben, so dass sie von dem Forum aus erblickt werden konnten. Auf denselben wurden die Leichen der hier erwürgten Missethäter zur Schau ausgestellt und dann von Henkershand mit Haken in den Fluss geschleift. Sie waren sammt dem (tarpejischen) Felsen in ein Sprüchwort übergegangen, das ähnlich lautete wie unser „Galgen und Rad.“

3. Forum des Julius Cäsar.

Gleichzeitig mit der Erbauung der Basilica Julia mag bei dem genialen Staatsmann, von dem sie den Namen führte, der Gedanke entstanden sein, den Geschäftsverkehr, welchen das Forum der Republik nicht mehr zu fassen vermochte, in andere Bahnen zu leiten. Er kaufte zu diesem Zwecke unmittelbar neben dem alten Marktplatze ein Grundstück um die Summe von einer Million Sestertien (etwa eben so vielen Franken entsprechend) an und errichtete auf der Mitte desselben der Venus genetrix, der Stammmutter seines Geschlechts, einen Tempel, dessen Vorhof, von einer hohen Mauer umschlossen, als Forum diente. Jenen hat der berühmte Architekt Palladio im sechzehnten Jahrhundert noch gesehen und vermessen, von dieser sind noch bedeutende Reste in dem Hofe des Hauses Nro. 18 Vicolo del Ghetarello übrig.

4. Forum des Augustus.

Augustus, der das erwähnte Forum zu vollenden hatte, sah sich veranlasst, ein ähnliches anzulegen. Zum Mittelpunkt desselben musste ihm der Tempel dienen, welchen er dem rächenden Mars in der Schlacht bei Actium gelobt hatte. Von diesem sind noch die drei schönen Säulen nebst einem Theil der Cellenmauer und der Eindeckung der Vorhalle übrig, welche neben dem Arco de’ Pantani am Platze erhalten sind. Sie erheben sich auf einem Unterbau, welchen man erst in neueren Zeiten ausgegraben hat, und bieten uns eines der schönsten Beispiele eines in seinen wesentlichen Theilen erhaltenen Tempelbaues dar. Imposant sind die riesigen

Quadermauern, welche der erwähnte Bogen durchbricht, um die Verbindung mit dem auf den Bergen gelegenen Stadttheil herzustellen. Er ist tief in die Erde versunken und erhält dadurch ein sehr gedrücktes Aussehen. Seinen mittelalterigen Namen verdankt er dem Umstande, dass die hier sich ansammelnden Gewässer Sümpfe zu bilden pflegten.

An der anderen Seite des Tempels sind ähnliche Durchgänge vorhanden, die jetzt verschüttet und vermauert sind. Die hohen Umfangsmauern beschreiben eine mehrfach gebrochene Linie und bilden zu beiden Seiten des grossen Platzes, den sie einzuschliessen bestimmt waren, grosse Halbkreise. In diesen waren die Statuen berühmter Feldherren der römischen Vorzeit aufgestellt.

Die unregelmässige Gestalt der Rückseite dieser so prachtreichen Anlage rührt daher, dass Augustus nicht im Stande war, die zur Abrundung derselben erforderlichen Grundstücke an sich zu bringen, indem die Hauseigenthümer dieses Stadtbezirks nicht zu bewegen waren, ihren Besitz käuflich abzutreten.

5. Der Friedenstempel.

Hinter der Kirche SS. Cosmo e Damiano bemerkt man vom Forum aus in einem bei der Basilica des Constantin gelegenen Hof eine aus Quadersteinen aufgeführte Mauer, die offenbar dazu gedient hat, einen Platz ähnlich dem des Forums des Caesar und des Augustus einzufriedigen. Es möchte kaum einem Zweifel unterliegen, dass hier jener berühmte von Vespasian errichtete Friedenstempel gelegen habe, in welchem die Kostbarkeiten des Tempels von Jerusalem, namentlich die Bundeslade und der siebenarmige Leuchter niedergelegt worden waren. In der That wird auch dieser Bau des Vespasian unter den Kaiserforen erwähnt. Seine Bestimmung scheint gewesen zu sein, eine Art von Schatzkammer oder Museum zu bilden, da auch Bibliotheken daselbst aufbewahrt wurden. Alle diese Kostbarkeiten wurden schon zu Commodus' Zeit ein Raub der Flammen. Da man die Fragmente von Marmorcolossen, welche im Hof des Conservatorenpalastes aufbewahrt werden, in dieser Umgegend ausgegraben

hat, so ist alle Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass sie die letzten Reste von den zahlreichen Kunstwerken seien, welche hier aufgestellt waren. In dieser Gegend sind auch die kostbaren Bruchstücke des in dem capitolinischen Museum aufbewahrten Stadtplans entdeckt worden.

6. Forum des Nerva.

Der schmale aber langausgedehnte Raum, welcher zwischen dieser Anlage des Vespasian und dem Forum des Augustus in der Mitte lag, wurde von Domitian zur Errichtung eines Pallastempels benutzt, dessen grossartige Trümmer noch im siebenzehnten Jahrhundert vorhanden waren, wo sie durch Paul V zerstört wurden, welcher den Marmor zur Ausschmückung der nach ihm benannten Fontana auf dem Janiculus benutzte. Von den Umfangsmauern des diesen Tempel umgebenden Platzes ist nur ein sehr kleines Stück noch vorhanden. Dieses aber gewährt uns einen hinreichenden Begriff von der ungeheueren Pracht dieser Anlage. Vor derselben sind nämlich Säulen aufgestellt, welche einen mit einer Friesdarstellung geschmückten, durch Vorsprünge unterbrochenen Architrav und eine darüber befindliche Attica tragen. Vor dieser ist das colossale Standbild der werkthätigen Minerva in Relief gebildet, auf jenem sehen wir die Göttin dargestellt, wie sie die Mädchen in weiblichen Arbeiten unterrichtet und die freche Arachne, welche sich vermessen hatte, mit der Göttin in der gewandten Handhabung des Webeschiffs zu wetteifern, bestraft. In der weiteren Fortsetzung dieser Schilderung sind die Aquaducte, welche Rom mit Wasser versorgten, in sinnig poetischer Weise symbolisch veranschaulicht. Der Anio, welcher von Tivoli herüberkommt, stürzt sich von Felsen herab, während ein anderer mit raschen Schritten die weite Ebene der Campagna durchmisst.

Obwohl Domitian als der Schöpfer dieser Anlage zu betrachten ist, trägt sie doch gewöhnlich den Namen seines Nachfolgers, weil dieser sie vollendete. Sie führt aber auch noch andere Namen und kommt bald unter der Benennung des Forums der Minerva oder Forum Palladium, bald unter der des Durchgangsforums, Forum transitorium, vor, welche

letztere sich daher leitet, dass die Hauptverbindungsstrasse, welche von dem am Flusse gelegenen nach dem bergigen Stadttheile führte, über diesen Platz hinweggelegt war.

7. Forum des Trajan.

Die colossalste Bauunternehmung dieser Art wurde durch Trajan mit Hülfe des berühmten Architekten Apollodor zur Ausführung gebracht. Der Platz für dieselbe musste erst geschaffen werden, zu welchem Zwecke die Bergzunge abgestochen werden musste, welche den Quirinal mit dem Capitol ursprünglich verband. Nachdem man das über 100 Fuss hohe Erdreich weggeschafft und das Thal nach beiden Seiten hin ausgeweitet hatte, legte der grosse Baukünstler die Basilica, welche den Mittelpunkt dieses Forums bilden sollte, quer durch dasselbe hindurch, so dass der gewaltige Bau seiner ganzen Ausdehnung nach zur optischen Wirkung gelangen konnte. Da vermittelst dieses Kunstgriffs die Hauptzugänge in die Seitenfaçaden verlegt wurden, behielt er an beiden Enden Raum für die Errichtung einer halbkreisförmigen Tribune, wodurch das Gebäude auch in räumlicher Beziehung auf eine doppelte Wirkung gebracht wurde und gleichsam von selbst in zwei Hälften zerfiel. Diese sinnvolle Einrichtung legt uns ein Bruchstück des capitolinischen Plans vor Augen.

Von der Basilica selbst ist nur der mittlere Theil ausgegraben. Von den zwei Doppelreihen grauer Granitsäulen, welche das Bronzedach trugen, sind meist nur Stümpfe erhalten. Die prachtvollen Marmorplatten, welche den Fussboden bedeckten, sind bis auf geringe Spuren verschwunden. Von den Stufen aus gelbem Marmor, die zu dem Gebäude hinaufführten, sind vor wenigen Jahren Reste ausgegraben worden, welche sich in einer Nische der modernen Umfangsmauer befinden. Auch findet sich daselbst ein ansehnliches Bruchstück des Kranzgesimses aufbewahrt, welches allein hinreicht, von der Schönheit und dem Reichthum dieses Prachtbaues einen würdigen Begriff zu gewähren. Der Stumpf einer Säule aus gelbem Marmor, welcher bei gleicher Gelegenheit zum Vorschein gekommen ist, hat den Beweis gelie-

fert, dass die vor der Seitenansicht aufgestellten Säulen aus diesem kostbaren Material waren, während im Inneren, wo die schwere Bedachung eine grössere Tragkraft erheischte, der härtere Granit in Anwendung gebracht worden war.

Hinter der Basilica, die nach der Familie des Trajan die Ulpia hiess, erhebt sich die prachtvolle Marmorsäule, deren Piedestal die Grabeskammer verbarg, in welcher die Asche dieses Kaisers beigesetzt worden war. Gegenwärtig ist sie vermauert, um dem ganzen Bau, welcher bereits zu Sixtus' V Zeit schadhaft zu werden drohte, dadurch grössere Festigkeit zu sichern. Die Flachreliefs, welche das Basament dieser Säule schmücken, gehören zu den schönsten Decorationsarbeiten alter und neuer Zeit. Sie stellen die von den Daciern erbeuteten Waffen dar, welche Trajan in mehreren Feldzügen bekriegt hatte. Sie bieten uns nicht blos einen hohen Kunstgenuss dar, sondern gewähren uns auch einen fasslichen Begriff von dem keineswegs niedrigen Culturzustande jener gewöhnlich für barbarisch erachteten Völkerschaften.

Den Schaft der Säule selbst umgiebt ein spiralförmiges Band mit Basreliefdarstellungen aus dem dacischen Kriege. Leider ist uns der Genuss dieser reichen Compositionen an Ort und Stelle versagt, indem man denselben unmöglich folgen kann. Ob es denjenigen, welche im Alterthum die umliegenden Gebäude besteigen konnten, gestattet war, sie unter günstigeren Verhältnissen zu betrachten, ist fraglich. Gegenwärtig können wir nur mit Hülfe der gestochenen Abbildungen zur näheren Kenntniss dieses Kunstwerks gelangen. In Betreff der Arbeit sind besonders die Köpfe sehr schön und charaktervoll. Von diesen sind Gypsabgüsse verbreitet.

Die Inschrift über dem Eingangspförtchen des Piedestals belehrt uns, dass diese Säule hauptsächlich den Zweck hat, die Höhe des Bergrückens zu bezeichnen, welchen man zu beseitigen gewusst hat.

Die umherliegenden Granitsäulen, welche einen weit grösseren Durchmesser haben als die der Basilica Ulpia, stammen von dem Tempel, den Hadrian dem vergötterten Trajan zu Ehren hier erbaut hatte. Er breitete sich unter dem Palazzo Imperiali (Valentini) in der Richtung nach SS. Apostoli hin aus.

8. Die sogenannten Bäder des Aemilius Paullus.

Zu beiden Seiten des grossen Platzes, welcher vor der Basilica Ulpia lag und das eigentliche Forum des Trajan bildete, waren halbkreisförmige Anbauten angebracht, von denen nur die am Fusse des Quirinal erhalten sind. Sie führen die traditionelle Benennung der Bäder des Aemilius Paullus und bestehen aus mehrstöckigen Corridoren, die zunächst wohl den Zweck hatten, den dahinter liegenden Berg zu stützen. Da sie mit den auf der Höhe desselben gelegenen Gebäuden in einem innigen Verbande stehen und eine von der Basilica selbst etwas verschiedene Bauart zeigen, so haben Einige vermuthen wollen, dieser Bau gehöre vortrajanischer Zeit an. Ist dies auch der Fall, so muss er doch in das System der grossartigen Anlage des Apollodor hineingezogen worden sein, da an der entgegengesetzten Seite des Platzes der halbkreisförmige Verlauf der modernen Häuserreihen auf der Piazza de' chiavi d'oro auf einen symmetrischen Bau hinweist, welcher offenbar mit Rücksicht auf jenes Halbrund angelegt worden ist.

Die französischen Ausgrabungen vom Jahre 1812 haben das Pflaster, welches sich vor jenem halbrunden Bau ausbreitet, offen gelegt. Man kann zu demselben hinabsteigen, da die alte Treppe noch erhalten ist, welche den oberen Corridor mit dem Platze in Verbindung setzte. Die an demselben gelegenen nischenartigen Räume mögen dazu gedient haben, Geschäftsleuten, die sich hier in Masse aufhalten mussten, ein Obdach zu gewähren. Aus dem Umstande, dass dieses Gebäude im Mittelalter den Namen der Milizie Trajane oder Tiberiane führt, hat man die Vermuthung gezogen, dass es zu Soldatenquartieren gedient habe.

Von dem Forum selbst, das mit breiten Steinplatten bedeckt war, ist dieser gepflasterte Platz durch eine Säulenstellung, die der capitolinische Plan nachweist, getrennt gewesen.

Den Eingang zum Forum bildete ein Triumphbogen, dessen Reste im sechzehnten Jahrhundert ausgegraben worden sind. Auf der Mitte des Platzes stand die weltberühmte Reiterstatue des Kaisers.

9. Grabmal des Bibulus.

Bei Macel de' corvi, wo die Fortsetzung des Corso am Fusse des Capitols angelangt, befindet sich die Ruine eines Grabmals aus den guten Zeiten der Republik, welche zwar an sich wenig Bemerkbares darbietet, aber dadurch von hohem topographischen Interesse ist, dass sie uns die Stelle anzeigt, an welcher die Servische Mauer sich mit dem capitolinischen Hügel vereinigte. Denn da einem alten Gesetze zufolge, mit alleiniger Ausnahme der vestalischen Jungfrauen, Niemand innerhalb des Weichbildes der Stadt begraben werden durfte, so muss auch diese Grabesstätte, welche, der in die Travertinbasis eingehauenen Inschrift zufolge, dem C. Poblicius Bibulus Ehren und Verdienstes halber in Folge eines Senatsbeschlusses und Volksbefehls für sich und seine Nachkommen öffentlich geschenkt worden war, ausserhalb der in dieser Umgegend befindlichen Porta Ratumena gelegen haben. Wahrscheinlich war dieses Denkmal das erste, welches die grosse Reihe der an der Via Flaminia errichteten Gräber, zu denen auch das des Augustus gehörte, eröffnete. — Ein anderes ganz nahe dabei gelegenes Grab wird der Familie Claudia zugeschrieben, die ebenfalls einen solchen Begräbnissplatz unter dem Capitol zum Geschenk erhalten hatte.

10. Sonnentempel des Aurelian im Garten Colonna.

Auf der Höhe des Quirinals liegt, dem Palazzo Rospigliosi gegenüber, der Eingang zum Garten Colonna. Die herrlich gelegene Terrasse, welche den oberen Theil desselben bildet, war der Sitz eines prachtvollen Tempels, von dem noch einige grossartige Rudera umherliegen. Sie bestehen in gewaltigen Marmorblöcken, welche den Architrav und das Kranzgesims bildeten, und gehören aller Wahrscheinlichkeit zufolge zu dem Tempel, welchen Aurelian dem Sonnengott errichtet hatte. Bis zu Sixtus' V Zeiten befanden sie sich noch am Platze und führten die mittelalterige Benennung des Frontespizio di Nerone. Palladio hat jene Ruine genauer als

andere Architekten seiner Zeit vermessen und Zeichnungen davon hinterlassen.

Die Terrasse, auf welcher dieser Tempel stand, liegt gegen Osten gewandt. Hohe Backsteinmauern stützen den steilen Abhang, welcher bei der ursprünglichen Befestigung Roms zur Anlage der Servischen Mauern benutzt gewesen zu sein scheint. In der That ruhen die späteren Backsteinconstructionen zum Theil auf Travertinquadern, von denen einige Lagen über den modernen Waschtrögen zum Vorschein kommen.

Imposanter noch als diese grossartigen Substructionen sind die ungeheueren Treppenhäuser, welche demjenigen, welcher nach der Stadt herabschaut, zur Rechten liegen. Sie sind gegenwärtig in Heumagazine umgewandelt, zu denen Fensterthore führen, durch welche man in die jähe Tiefe hinabschauen kann. An den hohen Seitenmauern bemerkt man Fensteröffnungen, die sich in einer schrägen Linie, genau den Treppenzügen entsprechend, folgen.

Der Zweck dieser Treppenanlage war offenbar der, diesen Theil des Quirinals mit dem Marsfeld oder, specieller zu reden, mit dem Felde des Agrippa, welches sich zu Füssen dieses Hügels ausbreitete, in unmittelbare Verbindung zu bringen. Die ausgedehnten Gewölbe, welche aus einer solchen Construction von selbst erwachsen mussten und von denen am Abhange nach der Pilota hin noch bedeutende Reste vorhanden sind, scheinen zur Anlage von Weinkellern eingeladen zu haben. Dass dergleichen in den zum Tempel des Sonnengottes gehörigen Portiken eingerichtet gewesen sind, wird durch Vopiscus im Leben des Aurelian berichtet. Dieser Schriftsteller bemerkt noch ausdrücklich, dass daselbst keineswegs solche Weine aufbewahrt gewesen seien, welche man freigebig unter das Volk vertheilt habe, sondern die fiscalen Weine, welche demselben verkauft wurden. Auch hierbei giebt sich der praktische Sinn der Römer kund, welche jeden sich bei ähnlichen Bauunternehmungen darbietenden Vortheil zu nutzen wussten und es allezeit verstanden, selbst solche Bauten, die nur um ihrer Pracht willen da zu sein schienen,

anderweitig und meist auf eine recht materielle Art nutzbar zu machen.

11. Die Colosse von Montecavallo.

Entweder vor dem Sonnentempel des Aurelian oder vor den unter Palazzo Rospigliosi begraben liegenden Thermen des Constantin sind die beiden unvergleichlichen Marmorgruppen aufgestellt gewesen, welche gegenwärtig dem päpstlichen Palast gegenüber prangen. Sie stellen die Dioskuren in dem Augenblicke vor, wo sie ihre sich bäumenden Rosse die Gewalt des Zügels fühlen lassen und mit dem Ausdruck edlen Zorns Gehorsam verlangen. Die streng symmetrische Anordnung dieser Gruppen ist Ursache gewesen, dass das gemein Natürliche namentlich in der Stellung der Pferde zurückgedrängt erscheint. Es handelt sich nicht um eine frei entwickelte Darstellung des gegebenen Gegenstandes, sondern um die bündige Bezugnahme auf architektonische Massen, mit denen sich diese Sculpturen innig verbinden sollten. Diese Denkmäler waren daher ganz besonders geeignet, die Gesetze der Stetigkeit, welche stylistische Berücksichtigung erheischen, an einem grossartigen Experiment beobachten zu lassen, was Thorwaldsen von allen gräcisirenden Künstlern zuerst gethan und dadurch die Sculptur in ihre ewigen Geleise zurückgeführt hat. Nachdem er den einen dieser beiden Colosse in einer genauen Copie reproducirt hatte, ist er im Stande gewesen, eine durchweg plastische Gestalt zu schaffen, die ihren Ruhepunkt in sich selbst trägt. Dies ist sein Jason.

Wer die Formenschönheit dieser Colossalbildungen studiren und geniessen will, muss sich zu den in den Sälen der Akademie von S. Luca auf Ripetta befindlichen Gypsabgüssen verfügen, welche die scharf beleuchteten plastischen Flächen bequemer und besser wahrnehmen lassen als die Originale.

Lange Zeit hat man diese Werke für echt hellenisch gehalten, bis ein genauer Vergleich derselben mit den Gebilden des Phidias gezeigt hat, dass die Behandlungsweise eine wesentlich verschiedene ist und mehr an die systematische Auffassung, welche die Formen der Natur in der Epoche des wissenschaftlich wiederbelebten Kunstsinns zu den Zeiten der

ersten Kaiser erfahren hatten, als an die geniale Wiedergeburt der unmittelbaren Lebensfrische erinnert, die die Dicht- und Bildwerke des perikleischen Zeitalters einzig und unerreichbar macht.

Auf den Postamenten sind lateinische Inschriften angebracht, welche den einen dieser Colosse für ein Werk des Phidias, den anderen für das des Praxiteles erklären. Aus welcher Zeit die Originalinschriften stammen, die sich auf den älteren Fussgestellen befinden, ist nicht zu ermitteln. Die Bezeichnung beider Werke ist übrigens charakteristisch. Denn die Statue des Castor lässt in der That die grossartige Formenfülle des Phidias wahrnehmen, während die Gestalt des Pollux die mehr verfeinerten Verhältnisse des Praxiteles zur Darstellung zu bringen scheint. Es wäre daher wohl denkbar, dass es auch im Alterthume Künstler gegeben habe, die in dem Style des einen oder des anderen dieser Meister geschaffen, ähnlich wie in unseren Zeiten, wo wir schaffende Künstler bald die Formen des Michel Angelo, bald die des Raphael für den Ausdruck ihrer Gedanken und Gesichte verwenden sehen.

Die gegenwärtige Zusammenstellung dieser Meisterwerke mit einem Obelisk, der vom Grabmale des Augustus stammt, und mit einer mächtigen Schale aus rothem orientalischen Granit, die ursprünglich zu den Zierden des Forums gehört zu haben scheint, da sie vom Campo Vaccino hierher versetzt worden ist, ist ebenso geschmacklos als ungehörig und hat daher häufig bitteren, aber wohlverdienten Tadel erfahren. Vor einem Mauergrunde, dessen Ecken die herrlichen Gruppen zu decken, ja, so zu sagen, zu umschliessen berechnet waren, würden sie eine ganz andere und wahrhaft grossartige Wirkung hervorgebracht haben, indem sich die grossartigen Umrisse mit ihrer fein vertheilten Formenfülle von einer solchen Rückwand mit wahrhaft harmonischer Schöne abgehoben haben würden. Jetzt ist gerade das Entgegengesetzte der Fall und darin muss man den Grund suchen, warum diese prachtreichen Kunstgebilde nicht in gleichem Maasse angestaunt und von der Menge umlagert werden, wie der Apollo und Laokoon.

12. Mauer des Servius und Circus des Sallust in Vigna Barberini.

Zu der Vigna Barberini gelangt man am besten durch ein auf der Strasse von Porta Pia gelegenes Thor, welches auf Klopfen dem Fremden geöffnet zu werden pflegt. Das Casino liegt auf einem Vorsprung des quirinalischen Hügels, dessen steiler Abhang seit den allerältesten Zeiten durch hohe Substructionsmauern gestützt gewesen sein muss. Wenn man sich in das darunter liegende Thal begiebt, bemerkt man am Fuss der Bergwand einige Lagen von Tuffquadern, welche offenbar zu der Servischen Befestigungsmauer gehört haben.

Das sich allmälig verengende Thal, welches sich zwischen dem Quirinal und Pincio hinzieht, lässt an den Abhängen beider Hügel Substructionsbauten wahrnehmen, an welche sich die Sitzreihen eines Circus angelehnt zu haben scheinen. Diesen hält man für den des Sallust, dessen Gärten sich über diese Gegend verbreiteten. Es scheint derselbe zu sein, in welchem man die Spiele abzuhalten pflegte, wenn der Circus Maximus wegen der Tiberüberschwemmungen unzugänglich war.

Ein in der Nähe befindliches Rundgebäude mag dazu gedient haben, die vornehmeren Zuschauer als Pavillon aufzunehmen.

Der vor der Kirche Trinità di monte aufgerichtete Obelisk soll in diesem Thale gefunden worden sein, was das Vorhandensein eines Circus an dieser Stelle um Vieles wahrscheinlicher machen würde.

13. Wall des Servius in Villa Negroni.

Beim Heraufsteigen aus dem Circusthal der Vigna Barberini bemerkt man bereits eine Erderhöhung, welche die nach den Bergen hin gelegene Ebene unterbricht. Dieser künstliche Wall, welcher ebenfalls zum Befestigungssystem des Servius gehört, tritt noch weit deutlicher in dem Garten der Villa Negroni hervor, wo er bei der Statue der Roma den höchsten Punkt, der gleichzeitig der höchst gelegene Punkt von ganz Rom ist, erreicht. Frühere Nachgrabungen

haben den Beweis geliefert, dass das Innere dieser Erdaufhöhung von einem Gemäuer gebildet wird, welches diesem Wall zum Halt dient. Ueberall wo die Hügelabhänge fehlten, scheint man eine ähnliche Verschanzung aufgeworfen zu haben, die die alten Schriftsteller von den Mauern des Servius als Damm unterscheiden.

14. Das prätorianische Lager.

In der nahegelegenen Vigna des Macao befinden sich die grossartigen Umfangsmauern des prätorianischen Lagers, von denen aus der Kaiserstaat beherrscht worden ist. Von der Absteckung der Lager im Inneren ist natürlich keine Spur mehr vorhanden, aber längs der Mauern sind zahlreiche gewölbte Kammern erhalten, die offenbar zu Soldatenwohnungen gedient haben. In einigen derselben sind noch jetzt Reste von Malereien vorhanden.

Als Aurelian die Stadt mit Mauern umschloss, war es ihm natürlich sehr bequem, ein Gebäude hier vorzufinden, welches zur Befestigung dieser Stadtgegend diente. Es wurde daher gleich so vielen anderen älteren Bauten seinen Mauerzügen einverleibt.

Von den Thoren, die zu diesem befestigten Lager führten, sind nur noch zwei erhalten. Das nach der Stadt zu gelegene Hauptthor, die Porta praetoria, ist mit dieser ganzen Mauerseite verschwunden, als Constantin der Grosse diesen durch Tiberius gegründeten Sitz der Soldatentyrannei zerstörte.

Eine daselbst entdeckte Bleiröhre macht den Macrin als Präfect dieses Lagers namhaft, der nachmals zum Kaiser erhoben wurde.

15. Die Thermen des Diocletian.

Die grossartigen Badeanstalten, welche man zum Unterschied von den einfachen Badeeinrichtungen Thermen nannte, bestanden aus einer langen Reihe von Sälen, Hallen und Plätzen, die alle in dem nämlichen Niveau lagen, weshalb man bei Auslegung derselben grosser Ebenen benöthigt war, die entweder durch Abtragung oder durch Aufhöhung des Bo-

dens künstlich geschaffen werden mussten. Die durch Diocletian und Maximian gegründeten und durch Constanz und Maximin vollendeten Thermen waren die grösste Schöpfung dieser Art. Gegenwärtig ist davon nur der grosse Saal, welchen Michel Angelo in eine Kirche umgewandelt hat, noch ziemlich vollständig erhalten. Da die gewaltigen Granitsäulen, welche jetzt, da sie im Boden vergraben stehen, nicht einmal ihrer ganzen Höhe nach zur Erscheinung kommen, am Platz verblieben sind, so ist die antike Deckenwölbung unversehrt erhalten worden, was namentlich für die Beleuchtung dieses grossartigen Raumes von Belang ist. Denn die in denselben geleitete Lichtmasse fällt unter einem so günstig gewählten Winkel ein, dass man sich zn allen Tages- und Jahreszeiten einer stets gleichmässigen Stimmung erfreut.

Von den anliegenden Sälen sind noch bedeutende Reste vorhanden, welche auch an vielen Stellen zum Vorschein kommen, da sie aber in das anliegende Kloster eingebaut und zum Theil in Heumagazine verwandelt worden sind, so wird es schwer, eine klare und vollständige Uebersicht davon zu gewinnen. Verständlich kann ein solches System von Bauten erst dann gemacht werden, wenn wir Gelegenheit finden werden, die Ruinen der Thermen des Caracalla zu betrachten, deren Trümmer durch keine modernen Zuthaten entstellt sind.

Der weite offene Platz, welcher sich vor oder, genauer zu reden, hinter den Thermen des Diocletian ausbreitet, war auch im Alterthum ohne Gebäude. Nur von Mauern müssen wir ihn uns umschlossen denken, an deren äussersten Enden nach der Stadtseite hin Rundgebäude errichtet waren, von denen das eine in die Kirche St. Bernardo umgewandelt worden ist, während das andere einen Theil der der Villa Negroni gegenüberliegenden Gefängnisse bildet. Zwischen diesen äussersten Endpunkten weitet sich der Platz halbkreisförmig aus und dient gegenwärtig zu einem Bleichgrund. An dieser Stelle müssen Sitze für die Zuschauer errichtet gewesen sein, welche sich an den auf diesem Platze abzuhaltenden palästrischen Spielen erfreuen wollten.

Um eine so umfangreiche Ebene zu schaffen, hat es auch

hier bedeutender Substructionen bedurft, die namentlich zu dieser halbkreisförmigen Erweiterung des Platzes nöthig gewesen sind. Welche Ausdehnung die hier angebrachten unterirdischen Räumlichkeiten haben, lässt sich bei dem gänzlichen Mangel an Nachgrabungen nicht einmal vermuthungsweise angeben.

Die Kirche S. Maria degli Angeli macht namentlich aus der Entfernung mit ihren hohen Giebeldächern einen sehr imposanten Eindruck, und sie ist vielleicht das einzige Gebäude in Rom, welches uns von der ernsten Physiognomie derartiger antiker Bauschöpfungen einen leibhaftigen Begriff zu geben vermag. Die hier uns entgegentretenden Massen unterscheiden sich von denen der modernen Kirchenfaçaden wesentlich dadurch, dass sie innere Realität haben, constructiver Natur sind und sich als das ankündigen, was sie sind, während diese den wahren Gehalt des Gebäudes, das sie pomphaft schmücken, eher verbergen als zur Anschauung bringen, und unsere Begriffe von dem Leben, das sich daselbst eine organische Hülle geschaffen, eher verwirren als regeln. Bei der hohen Lage dieser Thermen sind sie fast an allen Punkten des alten Roms, die eine freie Aussicht besitzen, wahrzunehmen und können daher auch besonders dazu dienen, den Betrachtenden über seine mannigfach wechselnde Stellung zur Ruinenwelt zu orientiren.

III.

Wanderung von dem Forum Olitorium über das Velabrum nach dem Palatin und dem tarpejischen Felsen.

1. Das Forum Olitorium.

Ursprünglich war das Forum auch Marktplatz. Als jedoch die Bevölkerung wuchs, musste man darauf bedacht sein, dem Handelsverkehr seine eigenen Bahnen zu öffnen. So entstanden nach und nach gegen zwanzig Verkaufsforen, die von den Waaren, welche auf denselben feil geboten wurden, ihren Namen entlehnten. Der Gemüsemarkt ist eine der bedeutendsten Anlagen dieser Art, von der wir uns mit Hülfe der ansehnlichen Reste, die davon auf uns gekommen sind, ein ziemlich deutliches Bild verschaffen können.

Eines der wesentlichen Bestandtheile eines solchen Forums scheint die grosse Umfangsmauer gewesen zu sein, die wir auch hier wieder antreffen. In diesem Falle erscheint sie zu einem ansehnlichen Porticus erweitert, von welchem auf Piazza Montanara an den Häusern Nro. 27 und 34 Pilaster am Platze erhalten sind. Das bedeutendste Stück dieser von Bögen durchbrochenen Quadermauer befindet sich in dem Hause Nro. 35 in Via della Bufala.

2. Die Tempel der Pietas, Spes und Juno Sospita in S. Nicola in Carcere.

Dem erwähnten Porticus parallel gegenüber befinden sich in der Kirche S. Nicola in Carcere drei Tempel aus

den Zeiten der Republik, welche in einer Fronte liegen und eine Gruppe bilden. Von diesen sind nicht blos viele Säulen, sondern auch bedeutende Reste der Cellenmauern und die Unterbauten erhalten, welche letztere durch die neueren Ausgrabungen zugänglich gemacht worden sind.

Der mittlere und grösste dieser drei Tempel ist von ionischer Bauart. Er ist von einer Säulenhalle rings umgeben und ist wahrscheinlich derselbe, welchen der Sohn des M. Acilius Glabrio, welcher letztere in der Schlacht bei den Thermopylen (563 d. St. = 191 v. Chr.) der Pietas einen Tempel gelobt hatte, zehn Jahre nach dieser Begebenheit erbaute. Von der Reiterstatue, die er seinem Vater vor diesem Heiligthum errichtete, ist das Basament im Jahre 1816 ausgegraben worden.

Der nach dem Theater des Marcellus zu gelegene Tempel ist auch von ionischer Ordnung, ist aber nur an den Vorderseiten mit Säulenhallen umgeben. Man hält ihn für den der Spes, welchen Aulus Attilius Calatinus um das J. 500 d. St. = 254 v. Chr. am Forum Olitorium, wie ausdrücklich berichtet wird, weihte.

Der dritte, welcher der kleinste dieser drei Tempel ist, muss der der Juno Sospita sein, welchen Cn. Cornelius Cetegus in der Schlacht gegen die Insubrischen Gallier v. J. 587 d. St. = 167 v. Chr. gelobt hatte, und von dem wir ebenfalls wissen, dass er am Forum Olitorium erbaut worden war. Er ist dorischer Ordnung und von einer Säulenstellung rings umgeben.

Dieses Beispiel einer Tempelgruppe ist sehr lehrreich, weil es uns an einem recht augenfälligen und unzweifelhaften Factum darthut, wie die Alten ganze Reihen von Gebäuden zu einem einzigen System zu verbinden liebten, und dasselbe wie die Façade eines Palastes wirken liessen. Dieses erläutert uns namentlich das Verhältniss, in welchem die zahlreichen Tempel an dem Hauptforum, wie wir das an dem Comitium gelegene zum Unterschied von so vielen anderen nennen wollen, zu einander standen. Jenen Platz wird man sich von Gebäuden ganz so umschlossen und eingehegt denken müssen wie unsere Schlosshöfe, bei denen Niemand daran

denken wird, die dicht an einander tretenden Gebäudemassen, die oft aus sehr verschiedenen Epochen stammen und unorganische Conglomerate bilden, als einen Uebelstand oder gar als etwas Unbegreifliches hervorzuheben, wie man dies von den Tempelruinen am Fusse des Capitols so oft hören muss.

3. Theater des Marcellus.

Schon Caesar hatte beschlossen, in dieser Gegend ein steinernes Theater zu erbauen, aber dem Augustus war es vorbehalten, auch diesen Plan seines Adoptivvaters zur Ausführung zu bringen. Er selbst eignete sich jedoch die Ehre eines so grossen Werks nicht zu, sondern übertrug sie auf den Marcellus, seinen vielgeliebten Tochtermann. Gegenwärtig ist von diesem prachtreichen und ansehnlichen Gebäude noch ein grosser Theil der Umfangsmauern übrig, an welche sich die Gewölbe anlehnen, von denen die Sitzreihen der Zuschauer getragen wurden. Auch jene gewaltigen Hallen sind zum grösseren Theil noch erhalten, aber da sie zu den Wirthschaftsräumen des Palastes, der sich in diesen Ruinen eingenistet hat, benutzt werden, so sind sie den Fremden nicht zugänglich. Die Scene lag nach dem Fluss hin, wo den Zuschauern gleichzeitig eine schöne Aussicht auf die gegenüberliegende Hügelkette geboten ward. Von den Pilastern, durch welche die halbkreisförmigen Mauern der Sitzreihen nach dem Proscenium hin zum Abschluss gebracht wurden, sind zur Seite der Auffahrt zum Palast Orsini noch einige Reste am Platz vorhanden.

Das Aeussere dieses schönen Gebäudes hat mit dem Colosseum die ganze Anordnung gemein. Die dorischen Säulen des unteren Corridors sind tief in den Boden versunken. Ueber der ionischen Säulenreihe war auch hier wahrscheinlich eine korinthische aufgestellt und das Ganze mag durch eine Attica mit Pilastern zum Abschluss gebracht gewesen sein. Welche Zerstörungen die so häufig erwähnten Feuersbrünste an ähnlichen Steinbauten anzurichten im Stande gewesen sind, sehen wir hier mit Augen.

Dass diese Ruine noch steht, verdankt sie dem Umstand, dass die Savelli im frühen Mittelalter sie zu ihren Sitz erko-

ren haben. Von diesen ist sie auf die Orsini durch Kauf übergegangen.

4. Porticus der Octavia.

In der Nähe der Theater pflegten die Römer Säulenhallen anzulegen, in welche sich das Volk während der Zwischenacte vor dem Sonnenschein sowohl wie vor dem Regen zurückziehen konnte. Denn gegen beide gewährten die offenen Sitze keinen Schutz. Augustus scheint den in dieser Gegend bereits vorhandenen Porticus des Metellus Macedonicus zu diesem Zweck erweitert und verschönert zu haben. Die Ehre dieses Baues überliess er seiner Gemahlin, der Livia, und seiner Schwester, der Octavia. Den Namen der letzteren führt die schöne Ruine vorzugsweise, welche auf dem Fischmarkt vor der Kirche S. Angelo in Pescheria steht. Der Hauptbestandtheil derselben gehört zu dem grossen Portal, welches zu dem von den Säulenhallen eingeschlossenen Platz führte. Auf diesem standen zwei Tempel neben einander, der eine dem Jupiter, der andere der Juno geweiht. Von letzterem werden in dem Hause Nro. 12 der Via S. Angelo in Pescheria Säulen nachgewiesen.

Die Inschrift auf dem Architrav zeigt an, dass dieses Gebäude bereits durch Septimius, Severus und Caracalla wiederhergestellt worden ist. Später mag es neue Unbilden erfahren haben. Als man zwei der Säulen, auf welchen das Gebälk ruhte, hinweggenommen hat, ist man barmherzig genug gewesen, sie durch einen Backsteinbogen zu ersetzen, welcher das Gebäude vor dem Zusammensturz schützt.

An der Frontseite stehen vier Säulen und zwei Pfeiler, von der nach innen gelegenen Seite sind nur noch zwei Säulen nebst den beiden Pfeilern vorhanden. Die Capitelle sind mit Blitze tragenden Adlern geschmückt. Zu dieser Vorhalle führten Stufen hinauf.

In der Via della Pescheria stehen noch drei Säulen von Cipollino eingemauert, welche zur Fortsetzung der an diesen Vorbau angereihten Hallen gehört zu haben scheinen. Säulenstümpfe, die in mehreren der benachbarten Häuser umherliegen, entstammen höchst wahrscheinlich demselben Bau-

denkmal, welches ursprünglich einen sehr grossartigen Anblick dargeboten haben muss.

5. Tiberinsel.

Die Tiberinsel ist ein Alluvialgebilde, und insofern hat die Sage Recht, wenn sie die Entstehung derselben auf die Anhäufung von Schutt und Treibsand zurückführt. Die starke Strömung des Flusses erheischte feste Uferbauten. Zur Erinnerung an das Schiff, welches die Statue des Aesculap von Epidaurus nach Rom gebracht hatte, wurde dieses Eiland in ein steinernes Fahrzeug verwandelt, welches den Tempel dieses Gottes trug. Von den mächtigen Travertinblöcken, die die Uferbekleidung bildeten, und welche den Schiffsbauch darstellen, sind noch einige im Klostergarten der Kirche S. Bartolomeo all' Isola erhalten. Damen haben zu diesen keinen Zutritt. Diese müssen, um dieses merkwürdige Wahrzeichen in Augenschein zu nehmen, ein Fahrzeug besteigen, was auch sonst lohnend genug ist.

Ein Schlangenstab und ein Stierkopf sind als Schmuck angebracht. Am oberen Ende der Insel sind auch noch die Reste des Vordertheils dieses Schiffes vorhanden.

Die Brücken, durch welche die Tiberinsel mit beiden Ufern in Verbindung steht, sind alt. Die diesseitige ist die Fabricische, welche heute den Namen Ponte Quattrocapi führt von einigen vierköpfigen Hermensäulen, die früher in ihrer Nähe standen, jetzt auf der Brüstung derselben aufgestellt sind. Die andere ist die Cestische Brücke, welche, den an derselben vorhandenen Inschriften zufolge, von den Kaisern Valens, Valentinianus und Gratianus ausgebessert worden ist. Beide Brücken zeichnen sich durch ihre kühne und schöne Construction aus.

6. Ausmündung der Cloaca Maxima.

Aller Wahrscheinlichkeit zufolge waren beide Tiberufer mit einer Bekleidung aus Quadersteinen versehen; von dem linken Ufer ist dies sogar jetzt noch nachweisbar, indem sich an mehreren Stellen die Spuren dieser grossartigen Wasserbauten erhalten haben. Solche Reste sind namentlich bei der unteren Mühle vorhanden, welche vor den Holzmagazinen

liegt. Dahin gehört auch die Mauer, welche die Mündung der Cloaca Maxima durchbricht, die bei niedrigem Wasserstande am Fuss der Strebepfeiler von Ponte Rotto am besten beobachtet werden kann.

7. Die Aemilische Brücke — Ponte Rotto.

Die Brücke, welche die Bestimmung hatte, das diesseitige Ufer mit Trastevere in directe Verbindung zu bringen, die aber gegenwärtig durch den Zusammensturz mehrerer Bögen unbrauchbar geworden ist und davon die Benennung Ponte Rotto führt, wurde durch die Censoren M. Aemilius Lepidus und M. Fulvius Nobilior im J. d. St. 573 = 181 v. Chr. erbaut und durch P. Scipio Africanus und L. Mummius vollendet. Von ersterem hat sie ihren Namen erhalten. Es ist dieselbe, von welcher der Leichnam des Heliogabal mit einem Stein beschwert, herabgeworfen wurde, nachdem man ihn durch den Circus geschleift hatte.

Dieser Brückenbau ist eines der kühnsten Unternehmen gewesen, da gerade an dieser Stelle die Strömungen der durch die Insel getheilten Tiber zusammenstossen. In der That sind die Neueren trotz wiederholter Versuche nicht im Stande gewesen, die schadhaft gewordenen Pfeiler wiederherzustellen. Sie sind immer nach wenigen Jahren durch die Fluthen wieder weggerissen worden. Im Mittelalter scheint sie zuerst durch Honorius III (1216 — 1227) wiederhergestellt worden zu sein, was voraussetzen liess, dass sie bis um seine Zeit gangbar geblieben sei.

Weiter abwärts kommen bei niedrigem Wasserstande in der Gegend von S. Michele a Ripa die Pfeiler jener berühmten Sublicischen Brücke zum Vorschein, die zum Andenken an des Horatius Cocles mannhafte Vertheidigung auch in späteren Zeiten noch mit Holzbalken überdeckt gewesen zu sein scheint.

8. Tempel der Fortuna Virilis.

An der Strasse, welche auf die Aemilische Brücke führte, liegt ein ziemlich wohlerhaltener Tempel aus republikanischer Zeit, welchen die Gelehrten fast einstimmig für den der Fortuna Virilis erklären, welchen Servius Tullius am Tiberufer gegründet hatte. Er erhebt sich auf einem viereckigen Ba-

sament von ansehnlicher Höhe, und ursprünglich führten Stufen zu dem Haupteingang hinauf, die gegenwärtig noch verschüttet liegen. Die Vorhalle ist, seit das Gebäude in eine christliche Kirche umgewandelt worden ist, vermauert. Die übrigen Säulen heben sich nicht von den Tempelwänden ab, sondern bilden nur einen falschen Säulengang, wie die Alten eine derartige Scheinconstruction nannten.

Wir finden an diesem Gebäude keinen Marmor, sondern nur inländisches Material angewandt, nämlich Tuff, Peperin und Travertin. Diese drei Steinarten sind benutzt, je nachdem die Construction eine grössere oder geringere Festigkeit erheischte. Am Hauptgebälke war ein Fries von Stierschädeln, Candelabern und Blumengewinden, die Kindergestalten tragen, aus Stucco oder Terracotta angebracht.

9. Das Haus des Crescentius.

Jenem Tempel gegenüber liegt ein Gebäude ganz eigenthümlicher Bildung, welches halb dem Heidenthum, halb dem Mittelalter anzugehören scheint. Es ist der Rest einer jener mittelalterigen Thürme, die den römischen Grossen zu Festen dienten, und führte als solcher den Namen Torre di Monzone. Um die Macht der Orsini, die ihn inne hatten, zu brechen, wurde er im J. 1313 durch Arlotto degli Stefaneschi geschleift. In einer an dieser Ruine befindlichen Inschrift wird ein gewisser Nicolaus, Sohn des Crescentius und der Theodora, als Erbauer namhaft gemacht. Man hat daher vermuthet, dass der hier erwähnte Crescentius identisch mit jenem berühmten Consul sei, welcher im zehnten Jahrhundert die Herrschaft über Rom führte, was um so wahrscheinlicher ist, als dessen Gemahlin wirklich den Namen Theodora führte.

In der Volkssprache heisst diese Ruine die Casa di Pilato, und seit dem vorigen Jahrhundert ist dazu noch die Benennung der Casa di Cola di Rienzi hinzugekommen.

10. Sogenannter Vestatempel.

Das Gebäude, zu welchem der anmuthreiche Säulenkranz gehört, der uns auf Piazza di Bocca della Verità mit überraschender Wirkung entgegentritt, führt die hergebrachte

Benennung des Vestatempels. Sobald man sich nur daran erinnern lässt, dass derselbe nicht mit dem berühmten am Forum gelegenen verwechselt werden darf, lohnt es nicht viel dagegen zu erinnern, da sich keine sichere Bezeichnung vorschlagen lässt. Namen sind in einem solchen Fall ziemlich gleichgültig, wenigstens für den, der nicht eindringlichere topographische Studien zu machen Gelegenheit hat. Die Gelehrten haben nach und nach gegen zwanzig verschiedene Benennungen dafür in Vorschlag gebracht.

Die runde Form ist für dieses Heiligthum schon deshalb gewählt worden, weil es auf einer nach allen Seiten hin sichtbaren Stelle errichtet werden sollte. Von dem jenseitigen Tiberufer ebensowohl als von dem davor liegenden grossen Platz aus treten dem, der dieses kleinen aber schmuckreichen Tempels ansichtig wird, die schlanken Säulenschäfte mit einer wahrhaft magischen Wirkung entgegen. Diese muss noch prachtvoller gewesen sein, als die Stufen, auf denen er sich erhebt, noch weniger verschüttet waren und als das Dach noch von einem auf den reichverzierten Capitälen ruhenden Hauptbalken getragen wurde.

11. Tempelreste in der Kirche S. Maria in Cosmedin.

Dem erwähnten Rundgebäude gegenüber lag ein Tempel von ansehnlichem Umfang, dessen Säulen in der Kirche S. Maria in Cosmedin eingebaut stehen. Es sind deren im Ganzen noch acht vorhanden. Man bemerkt sie an der linken Seitenwand und an der Vorderseite der Kirche. Wenn man hinaufsteigt auf das Chor, so kann man die schön gearbeiteten und wohl erhaltenen Marmorcapitäle in der Nähe betrachten. An der rechten Seitenwand sind auch noch Spuren der Cellenmauer zu sehen.

Dieser Tempel stand am Eingang des Circus Maximus, zu dessen Verherrlichung er so prachtreich erbaut gewesen sein mag. Der Name der Gottheit, welcher er geweiht war, lässt sich natürlich nur errathen. Man hat an das Heiligthum der Ceres und Proserpina gedacht, welches unter Tiberius erneuert worden ist.

12. Der Bogen des vierköpfigen Janus.

In der Nähe der Kirche S. Georgio in Velabro steht ein Doppelbogen von ansehnlicher Grösse, welchen das gemeine Volk für den Tempel des vierköpfigen Janus nimmt, weil man beim Anblick dieses Gebäudes unwillkürlich an das berühmte, auf dem Forum gelegene Heiligthum dieses Gottes erinnert wird, mit dem es jedoch nicht verwechselt werden darf. An den Seitenwänden der Bogenpfeiler sind je zwölf Nischen angebracht, welche zur Aufstellung von Statuen bestimmt gewesen zu sein scheinen. In einer derselben ist die Thüröffnung angebracht, durch welche man vermittelst einer schmalen Treppenstiege in ein im Inneren des Baues gelegenes Gemach gelangt, das als Geschäftslocal benutzt gewesen sein dürfte.

Dieses eigenthümliche Gebäude, welches in seinem gegenwärtigen Zustande ein etwas wunderliches Aussehen darbietet, hat offenbar die Bestimmung gehabt, als Kaufhalle zu dienen. Da es über einem Kreuzweg errichtet steht, welcher den hier gelegenen Ochsenmarkt durchschnitt, so scheint es den Mittelpunkt des Handelsverkehrs zu bezeichnen, der an diesem Platze statt hatte.

13. Der Bogen der Goldschmiede und Ochsenhändler.

Diesem kleinen und unansehnlichen Ehrendenkmal, welches der daran befindlichen Inschrift zufolge die Silberschmiede und Ochsenhändler der kaiserlichen Familie des Septimius Severus über der von dem Forum herabkommenden Strasse, dem Vicus Jugarius, errichtet hatten, verdanken wir die wichtige Angabe, dass an dieser Stelle sich das Forum Boarium, welches bereits in den Sagen von der mythischen Gründung Roms erwähnt wird, befunden hat. Die Bildwerke, mit denen dieser Flachbogen geschmückt ist, sind stark verstümmelt und an der einen Seite durch den Anbau der Kirche S. Georgio verdeckt. Sie stellen im Inneren Opfer des Kaisers und seiner Söhne vor. Von letzteren ist die Figur des Geta, dessen Name auch in der Inschrift weggemeisselt ist, getilgt.

An dem einen Seitenpfeiler erscheint Hercules offenbar mit Bezug auf diese ihm geheiligte Oertlichkeit, in deren Nähe er ja auch die Ara Maxima errichtet hatte. Auf der Rückseite ist ein Pflüger gebildet, der zwei Stiere vorgespannt hat, eine Darstellung, die sicher auf die Mythen anspielt, deren Fäden alle an dieser Stelle zusammenlaufen. Bevor die fehlenden Vorstellungen aufgedeckt sind, ist es nicht rathsam, die Deutung solcher abgerissenen Bruchstücke zu versuchen.

An den Pilastern, deren Capitäle von römischer Ordnung sind, erblicken wir zwischen Feldzeichen die Bildnisse des Kaisers und des einen seiner Söhne, während das des Geta nach dessen Ermordung auf Befehl des Caracalla weggeschlagen worden ist.

14. Einmündung der Cloaca Maxima.

Diesem Bogen gegenüber öffnet sich ein enges Gässchen, welches zu der Stelle führt, wo die noch jetzt vorhandenen Abzugsgräben in den gewölbten Canal der Cloaca Maxima einmünden. Dieser gewaltige Bau, welcher das Werk der Tarquinier ist, giebt uns einen Begriff von der Grösse des königlichen Roms. Ungeheure Werkstücke sind hier bereits auf dem Wege des Zahnschnitts zu einer Wölbung verbunden, die kein Gewicht dieser Erde aus ihrer Lage zu treiben vermag. Daher kommt es, dass diese Bögen nach so vielen tausend Jahren so wohl erhalten stehen wie am ersten Tage. Bedenken wir nun, dass dieser Bau nicht blos bis zum Mittelpunkt des Forums reichte, sondern sich mit seinen Seitenverzweigungen unter dem ganzen alten Rom verbreitete, so wird unsere Bewunderung zum offenen Erstaunen gesteigert.

15. Reste der Befestigung des Palatin in Vigna Nussiner.

In der am westlichen Abhang des Palatin gelegenen Vigna, welche der Kaiser von Russland zum Behuf von Nachgrabungen angekauft und vor Kurzem der päpstlichen Regierung zum Geschenk überlassen hat, sind im Jahre 1847 Entdeckungen gemacht worden, die zu jeder anderen Zeit von

den Freunden der römischen Geschichte mit Jubel begrüsst worden sein würden, während selbst heute noch kaum irgend Jemand darauf achtet. Es sind nämlich hier die Quadermauern zum Vorschein gekommen, mit welchen die steilabfallende Wand dieses Hügels bekleidet war und von denen dieser Sitz der ältesten Gründer der Stadt die Benennung der Roma Quadrata führte. Da dieser Hügel aus Bröckeltuff besteht, so war eine solche Herrichtung desselben nicht blos zur Befestigung gegen feindliche Angriffe, sondern auch zur Verhütung von Bergstürzen unumgänglich nöthig.

Leider sind bereits mehrere Stücke dieser Substructionsmauer wieder verschüttet worden, was um so bedauerlicher ist, als damit die Spuren einer anderen Vorrichtung verschwunden sind, die nicht weniger interessant ist. Es sind dies jene unterirdischen Gänge, welche die Bestimmung hatten, den Berg mit Luftzügen zu versehen, und durch deren wohlthätige Wirkung die Feuchtigkeit zum Niederschlag zu bringen und das Aufsteigen luftverpestender Gasarten zu verhindern.

Hinter dem einen Stück dieser Quadermauer ist noch jetzt ein in den Berg eingetriebener Stollen vorhanden, der offenbar diesen Zweck hatte.

16. Lage des berühmten Vestaheiligthums.

Die Kirche S. Teodoro ist auf den Grundmauern eines antiken Rundbaues errichtet worden. Obwohl sich von diesen keine Spur nachweisen lässt, so weist darauf doch schon der Umstand hin, dass jenes mittelalterige Gebäude tief in den Boden versunken ist, wie alle Baudenkmäler eines frühen Datums. Da nun bei der nahegelegenen Kirche S. Maria Liberatrice die Grabsteine der Vestalinnen aufgefunden worden sind, welche in dem Bereich des Vestaheiligthums beerdigt gewesen sein müssen, so ist es wahrscheinlich, dass dasselbe hier zu suchen sei, und da der Tempel dieser Göttin von runder Form gewesen ist, so ist die Vermuthung um so natürlicher, dass das antike Gebäude, auf welchem S. Teodoro erbaut ist, mit jenem identisch sei.

Von einem mit Steinplatten bedeckten Platz, welcher

sich zwischen S. Teodoro und dem grossartigen Backsteinbau ausbreitet, der der Curie anzugehören scheint, ist hier ein kleines Stück aufgegraben worden. Leider hat man auch dieses wieder verschüttet, was um so bedauerlicher ist, als wir durch die genauere Betrachtung dieser Stelle über das Comitium und seine Ausdehnung hätten belehrt werden können. Gegenwärtig ist jede Spur einer so wichtigen Entdeckung verloren gegangen.

17. Der tarpejische Felsen.

Für das richtige und tiefere Verständniss der Urgeschichte Roms ist die Feststellung des Verhältnisses, in welchem der Palatin und der capitolinische Hügel zu einander stehen, von besonderer Wichtigkeit. Jener war der Sitz einer latinischen Stadt und seine Abhänge waren mit Quadermauern befestigt, das Capitol dagegen muss als eine von dem Quirinal aus vorgeschobene Akropole betrachtet werden, welche eine sabinische Bevölkerung inne hatte. Das festere und höher aufgethürmte Felsgestein dieses Hügels liess sich durch Absteilung leicht zu einer uneinnehmbaren Burgfeste herrichten, ohne dass es solcher Mauern bedurfte, wie wir dergleichen an dem gegenüberliegenden Palatin getroffen haben.

Von jenen Felsenwänden, die namentlich dadurch eine schreckhafte Berühmtheit erhalten haben, dass die Verbrecher von ihrer Höhe hinabgestürzt wurden, hat vorzugsweise der dem Fluss zunächst gelegene Theil des Hügels bedeutende Reste noch jetzt aufzuweisen. An welcher Stelle jene grässlichen Todesurtheile vollzogen worden sein mögen, lässt sich kaum vermuthungsweise bestimmen. Dagegen sind jene Stellen, an welchen der theils glatt behauene, theils mit scharfen Zackenbrüchen bewaffnete Fels zu Tage kommt, von um so grösserem Interesse für die älteste Befestigung dieses Hügels.

Wenn man von der Piazza della Consolazione aus in den Hof des in der Via di Rupe Tarpea zu unterst gelegenen Hauses eintritt, befindet man sich einer solchen halb behauenen, halb rauh gelassenen Felswand gegenüber, die, wenn man die Aufhöhung des Erdreichs in Abzug bringt, eine beträchtliche Steigung darbietet. Ein Sturz von der-

selben herab würde daher jedenfalls tödtlich gewesen sein. Auch entsprechen die hervortretenden Riffe den Beschreibungen der Dichter, welche diese furchtbare Oertlichkeit beschreiben, recht wohl. Merkwürdiger aber als diese Zufälligkeiten ist der in einiger Höhe in den Felsen eingetriebene Stollen, welcher jetzt in geringer Tiefe vermauert ist, ursprünglich aber zu einem System von Felsengängen gehört, welche den capitolinischen Hügel in allen Richtungen durchschneiden.

Wer sich die Zeit nehmen will, diese Seite des Hügels nach der Stadt hin zu umwandeln, wird in der Via di Tor di Specchj den tarpejischen Felsen unter den Ställen des Palazzo Caffarelli noch grossartiger hervortreten sehen. Auch hier gewahren wir die Mündung eines ähnlichen Stollens, welcher jetzt noch bis unter die Dioskurengruppen, welche auf der Capitolstreppe stehen, führt, der aber im Alterthum bis unter den Convent von Ara Celi gereicht haben muss.

Aehnliche Felsengänge waren die Favissae, von den Alten auch Flavissae oder Windzüge genannt, welche beim Abgraben der Terrasse des Jupitertempels zum Vorschein kamen.

Von der Stadtseite her hatte das Capitol im Alterthum keinen Aufgang, sondern die Stelle, an welcher jetzt die breite Treppe emporgeführt ist, bot unersteigbare Felsenabhänge dar, ähnlich denen, welche wir so eben betrachtet haben.

Die Treppe, welche nach Ara Celi emporsteigt, ist ebenfalls neu und ihre Marmorstufen sollen einer Tradition zufolge von dem Sonnentempel hierher versetzt worden sein, dessen grossartige Reste wir in dem Garten Colonna angetroffen haben. Ist diese Angabe richtig, so giebt sie uns einen deutlichen Begriff von der Weise, in welcher so viele antike Gebäude spurlos verschwunden und in mittelalterige Anlagen aufgegangen sind. So werden wohl auch die Bausteine des capitolinischen Jupitertempels grösstentheils zu Materialien bei Errichtung der umfangreichen Gebäude des Convents von Ara Celi verwandt worden sein.

IV.

Wanderung über den Palatin und Celius nach den Thermen des Caracalla.

1. Die farnesischen Gärten.

In den farnesischen Gärten liegen die prachtreichsten Gebäude der Kaiserzeit vergraben. Sie sind fast spurlos verschwunden, weil man seit Jahrhunderten eifrig bemüht gewesen ist, das Erdreich für den Anbau von Gartenfrüchten zu benutzen und die unfruchtbaren Mauern daher möglichst zu tilgen. Jetzt ragen noch hier und da mächtige Pfeiler aus dem Boden hervor; allein es möchte schwer halten, ihre Bestimmung ohne gelehrte Demonstrationen, für welche hier der Ort nicht ist, nachzuweisen und zu verdeutlichen. Unter den Resten, welche selbstverständlich sind, nehmen die sogenannten Bäder der Livia die erste Stelle ein. Sie bestehen in einigen unterirdischen Kammern, zu denen man den alten Zugang nicht hat entdecken können, und zu denen man jetzt durch eine moderne Treppe und eine gewaltsam in die Mauer eingebrochene Oeffnung gelangt. Einige vermuthen, dass diese vielleicht schon im Alterthum verlassenen Gemächer zu dem Hause des Augustus gehört haben, auf dessen Stelle nachmals ein Apollotempel durch diesen Kaiser errichtet wurde. Die Vermuthung, dass es sich um Badekammern handle, beruht auf der falschen Ansicht, dass die in den Mauern angebrachten Rinnen zur Aufnahme von Röh-

renleitungen gedient haben. Sie sind nichts Anderes als Hohlconstructionen zur Ableitung und Abwehr der Feuchtigkeit.

Was diese Räume auch jetzt noch interessant macht, sind einige Deckengemälde, welche trotz ihrer täglich voranschreitenden Zerstörung dennoch allein geeignet sind, uns von der Pracht einen Begriff zu gewähren, mit welchem das Innere der Kaiserbauten ausgeschmückt gewesen ist. Goldene Blumen auf weissem Grund und geistreich angedeutete Figuren mit Arabesken, die sich theils golden auf himmelblauem Grund, theils himmelblau auf Goldgrund absetzen, gewähren bei spärlichem und unsicherem Kerzenschein einen überraschenden Anblick.

Die kostbaren Marmorplatten, mit denen die Wände bekleidet gefunden worden sein sollen, sind jetzt spurlos verschwunden.

An der Seite, welche dem Capitol zugewandt liegt, sind zahlreiche Gewölbesubstructionen vorhanden, die wohl sämmtlich zu dem Palast des Caligula gehören, welcher sich bis nach dem Forum hin erstreckte. Sein eigenes Wohnhaus scheint er so weit in dasselbe hinein vorgeschoben zu haben, dass der Dioskurentempel zur Vorhalle desselben wurde, weshalb man annimmt, dass die enormen Backsteinmauern bei S. Maria Liberatrice, die durch eine doppelte Reihe eingebauter Constructionsbögen einen unzerstörbaren Halt gewonnen haben, zu demselben gehört oder wenigstens dazu geschlagen worden sind.

Von dieser Ecke des Palatin nahm auch die Brücke ihren Anfang, welche er über die Dächer der zwischenliegenden Tempel und namentlich über das der Basilica Julia hinweg nach dem Tempel des capitolinischen Jupiter geführt hatte. Da die Mauern jenes Gebäudes, welches Claudius der Curia zurückgegeben zu haben scheint, ein so gewaltiges Gewicht zu tragen hatten, so ist es wohl möglich, dass in Rücksicht darauf die erwähnten Constructionsbögen, die man bei steil aufsteigenden Mauern sonst nicht, wenigstens nicht in so grosser Anzahl anzutreffen pflegt, angebracht worden sind. Auch deuten darauf die an der nach dem Forum hin gelegenen Seite angebauten Widerlagen oder Strebepfeiler hin.

2. Villa Palatina.

In der Villa, welche unmittelbar neben den farnesischen Gärten liegt und die Mitte des Hügels einnimmt, nach dem man sie neuerdings am zweckmässigsten benannt hat, befindet sich eine Reihe unterirdischer Säle, die offenbar keine andere Bestimmung hatten, als mit ihren starken Gewölben das auf der Höhe des Hügels errichtete Gebäude zu tragen. Diese grossartigen Unterbauten, welche sich auf dem lebendigen Fels aufstützen, sind im Jahre 1775 durch den Abbé Rancoureuil entdeckt worden. Damals waren sie in einer noch weit grösseren Ausdehnung vorhanden und scheinen sich über den ganzen hinteren Theil der Villa verbreitet zu haben.

Die Entdeckung erfolgte durch Zufall, indem die Wölbung durchbrach. Die Treppe, welche jetzt zu diesen Sälen hinabführt, ist modern.

Vor der Terrasse, welche nach dem Circus Maximus hin liegt, breitet sich eine beträchtliche Curve aus, die auf Logensitze hinzudeuten scheint, von denen aus man die dort abgehaltenen Spiele ansehen konnte. Es ist alle Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass sich hier der Palast des Augustus erhoben habe. Zur Rechten desselben mag der durch Tiberius begonnene Anbau desselben sich ausgebreitet haben, worauf auch das zu Füssen des Hügels entdeckte Pulvinar hinweisen dürfte, dessen prachtvolle Marmorreste daselbst wieder aufgerichtet worden sind. Man gelangt zu denselben jetzt am bequemsten von der Vigna Nussiner aus, bei der wir ihrer nur deshalb nicht gedacht haben, weil die Darstellung dadurch auf eine störende Weise unterbrochen worden sein würde.

Zur Linken der Villa, in der wir uns befinden, sind noch weit bedeutendere Ruinen vorhanden, von denen ein Theil zu den am Circus gelegenen Gebäuden gehört, der andere dagegen zu einer von diesen verschiedenen Anlage, deren Mittelpunkt eine thalartige Vertiefung bildet, die sich an der Seite des Gartens gegen das Colosseum hinzieht.

Die Riesenbauten des Circus Maximus selbst, dessen bedeutenden Umfang man von hier aus am bequemsten übersieht, sind fast spurlos verschwunden. Nur an dem oberen

Ende, vor dem der Mühle gegenüber gelegenen Wachthause, sind die Backsteinsubstructionen der Sitzreihen, die hier gerade eine Curve beschreiben, noch übrig.

Um sich von der Einrichtung eines römischen Circus einen möglichst concreten Begriff zu verschaffen, thut man am besten, sich nach dem des Maxentius zu begeben, welcher die vollständigsten Reste eines solchen eigenthümlich gestalteten Gebäudes darbietet. In Beziehung auf den Circus Maximus ist diese Ruine aber um so interessanter, als sie auch in Betreff der Umgebungen eine verjüngte Copie desselben zu liefern scheint. Wir werden daher bei Beschreibung jener Trümmer Gelegenheit nehmen, vergleichende Blicke auf die vorliegende Oertlichkeit zu werfen.

Um von der Lage des Palatin eine möglichst allseitige Anschauung zu gewinnen, thut man wohl, in den Klostergarten des benachbarten Convents von S. Buonaventura einen Augenblick einzutreten, von welchem aus man unter anderem auch eine sehr schöne Aussicht auf das Colosseum hat, dessen tiefe Lage sich hier recht augenfällig bemerkbar macht. Als das goldene Haus des Nero von dieser Stelle aus sich mit seinen phantastischen Anlagen nach dem Esquilin hinüber verbreitete, war da, wo sich jetzt diese ungeheueren Steinmassen thürmen, ein Weiher, zu dessen Anlage die Oertlichkeit allerdings einladen musste. Die Flavier wussten dieselbe indess besser zu nutzen, indem sie in diesem Becken, das eine so grosse Fläche darbot, das riesigste aller Amphitheater erstehen liessen.

3. Trümmer an der Sacra Via.

Wenn wir von dem Palatin herabsteigen und uns nach dem Constantinsbogen hin wenden, so bemerken wir der Heiligen Strasse entlang eine Reihe von kleineren Gemächern, welche ursprünglich dazu bestimmt gewesen sein mögen, den darüber liegenden Gebäudemassen als Stütze zu dienen, die man aber nachmals zu Kaufläden verwendet zu haben scheint. Bei dem Drange des Verkehrs nach solchen viel besuchten Plätzen hin musste es äusserst vortheilhaft sein, derlei Räumlichkeiten auf diese Weise zu benutzen.

Unter den wild zerrissenen Steinmassen zeichnen sich in der Nähe des Titusbogens die Tuffblöcke aus, auf denen sich vormals die Torre Cartularia erhob. Es lässt sich wohl kaum ermitteln, zu welchem Monument diese ehrwürdigen Reste gehört haben, aber interessant bleiben sie auch ohne nähere Bestimmung. Das Material weist auf eine ziemlich frühe Epoche hin.

An der über dem Constantinsbogen gelegenen Ecke des Palatin erheben sich majestätische Backsteinconstructionen, die den Hügel zusammenzuhalten bestimmt waren. Die auch hier angebrachten Zellenbauten haben wesentlich dazu beigetragen, ihnen die Festigkeit zu verleihen, mit denen sie der Zeit widerstanden haben.

4. Reste der Neronischen Bögen am Fuss des Palatin.

Nero entnahm das Wasser, dessen er für seine Anlagen auf dem Palatin, vielleicht auch zur Speisung des an der Stelle des Colosseums befindlichen Weihers bedurfte, dem Aquaduct des Claudius bei Porta Maggiore. Von den Bögen, auf welchen er den so gewonnenen Wasserstrom von dem Celius nach dem Palatin herüberführte, stehen zwar nur noch wenige Reste, diese aber sind hinreichend, uns einen leibhaftigen Begriff von der Grösse dieses kühnen Werkes zu gewähren. Da es sich darum handelte, überall dasselbe Livell zu bewahren, so mussten die Bogenpfeiler natürlich bis zur Höhe des Hügels emporgeführt werden, welchen man mit Wasser zu versorgen gedachte.

5. Vigna des englischen Collegs.

Die grossartigsten Reste der Kaiserpaläste befinden sich in der neben der Villa Palatina gelegenen Vigna, zu der man aber von dem Thal des Circus aus (64 Via de' Cerchj) gelangt. Hier begegnen wir einer Bogenstellung, welche keinen anderen Zweck hatte, als eine Terrasse zu schaffen, die mit dem Palatin selbst von gleicher Höhe wäre, da dieser gerade hier den Dienst versagte und nach dem Celius hin abfiel. Der Baumeister hat bei diesem kühnen Unternehmen mit der Natur

selbst so zu sagen gewetteifert und die nach dem Circus zu gelegene Façade der Kaiserpaläste zu einem wahrhaft grossartigen Abschluss gebracht.

Erst wenn wir zu dem Plateau hinaufsteigen, welches von diesen schön gelüfteten Backsteinsubstructionen getragen wird, werden wir gewahr, um welche Höhe es sich dabei gehandelt hat. Gegenwärtig sind dieselben aber noch um ein bedeutendes Stück in den Boden versunken und bevor wir an den Fuss der Bogenpfeiler gelangen, haben wir schon eine ansehnliche Stufenreihe zurückgelegt.

Von dem Palast selbst, der sich auf diesem Unterbau erhob, ist keine Spur mehr übrig. Nur von dem Mosaik, mit welchem der Fussboden bedeckt war, sind noch Reste vorhanden.

Eine tiefe Schlucht trennt diese Backsteinbauten von dem dahinter liegenden Hügel, mit dem sie sich nach der Seite des Colosseums hin nicht verbinden. Dagegen ist die dem Circus zugewandte Terrasse mit dem in der Villa Palatina gelegenen Palast fest verkettet.

An der Stelle, wo die Terrasse in den Circus hinein vorgeschoben ist, stehen noch die Trümmer einer Halle, von welcher aus der Kaiser, der diese Bauten errichtet hatte, die Spiele mit angesehen haben mag. Ob dies Nero gewesen sei oder Septimius Severus, möchte schwer zu entscheiden sein. Nur dürfte bei letzter Annahme das auffällig sein, dass man zu dem Ausbau dieser Façade erst in so später Zeit gelangt sein sollte.

Wenden wir uns den nach S. Buonaventura hin gelegenen Ruinen zu, so stossen wir hier auf ein mächtiges Halbrund der schönsten und solidesten Construction. Die weithin geöffnete Nische dieser Tribune steht gegen das Thal gewandt, welches die Villa Palatina von der diesseitigen Anhöhe trennt. Man vermuthet daher, dass in jener Vertiefung das Stadium gelegen habe, welches Domitian auf diesem Hügel erbaut hatte.

6. Vivarium am Celius.

Unter dem Convent der Passionisten bei SS. Giovanni

e Paolo sind grossartige Travertinbögen vorhanden, welche theils als Substruction des Hügels, theils als die Reste eines Gebäudes zu betrachten sind, welches sich an die dem Palatin zugewandte Seite des Celius anlehnte. Die Pfeiler sind zwar behauen und lassen architektonisch verfeinerte Formen wahrnehmen, sie scheinen aber in den Blöcken gleichsam noch drin zu stecken und es ist, als ob man es nicht gewagt habe, die Steinmassen durch Behauen zu schwächen.

Hinter diesen Bögen führt eine Treppe zu unterirdischen Steinbrüchen hinab, welche sich in einer sehr bedeutenden Ausdehnung unter dem Berge verbreiten, vormals aber sich noch viel weiter verzweigt zu haben scheinen. Schachte mit Steiglöchern, welche zu diesen Räumen hinabführen, haben die Vermuthung veranlasst, dass daselbst die Thiere aufbewahrt worden seien, welche in dem nahe gelegenen Colosseum zum Todeskampf geführt werden sollten.

7. Der Bogen des Dolabella und Silanus.

Ueber der Strasse, welche nach der Kirche S. Maria in Navicella führt, erhebt sich ein schlichter Bogen, dessen ursprüngliche Bestimmung unbekannt ist. Da die Bögen der cölimontanischen Wasserleitung, welche von S. Giovanni herüberkommen, auf denselben aufgesetzt worden sind, so würde man ihn kaum bemerken, machte er sich nicht durch eine Inschrift, welche der Consuln vom J. d. St. 764 = 10 n. Chr., P. Cornelius Dolabella und C. Junius Silanus, erwähnt, als ein selbständiges Werk geltend.

Auf der Fläche, die sich hinter diesem Bogen ausbreitet, lagen zahlreiche Soldatenquartiere, von denen hier noch Andenken zurückgeblieben sind. Eines derselben ist das steinerne Boot, welches vor der Kirche S. Maria in Navicella aufgestellt ist. Dieses ist eine unter Leo X angefertigte Copie eines ähnlichen in Trümmern aufgefundenen Fahrzeuges, welches vor dem Lager der Seesoldaten als Abzeichen aufgestellt gewesen zu sein scheint. Das andere besteht in zwei Cippen, auf welchen die Officiere der fünften Cohorte der durch Augustus eingesetzten Nachtwachen namhaft gemacht sind. Diese sind in Villa Mattei aufgefunden worden, wo sie sich noch

befinden. Sie liefern den Beweis, dass jene Cohorte, welcher die Aufsicht über die zweite Region, die diese Stadttheile umfasst, übertragen war, hier in der Nähe der Servischen Mauer ihren Stand hatte. Letztere nämlich hat offenbar die Abhänge dieser Villa gestützt und befestigt.

S. Stefano Rotondo scheint auf der Grundlage eines alten Rundgebäudes wiederhergestellt worden zu sein und zu dem grossen Speisemarkt, Macellum Magnum, zu gehören, welchen Nero in dieser Gegend errichtet hatte. In ihrer gegenwärtigen Gestalt ist diese Kirche ein Conglomerat der verschiedenartigsten Bestandtheile, unter denen man auch die in den letzten Kaiserzeiten zur Beschleunigung der Mauerconstruction verwandten Töpfe bemerkt.

8. Die Thermen des Caracalla.

Die prachtreiche Thermenanlage des Caracalla legt uns das Knochengerüst eines solchen Baues am vollständigsten und klarsten vor Augen, da diese herrliche Ruine gleichsam unberührt vor uns steht.

Um zu einer richtigen Anschauung des Grundplans zu gelangen, müssen wir uns sofort in den mittleren Raum begeben, welcher nach der Strasse hin von einer hohen Mauer, in welcher zahlreiche Fensternischen zu Aufstellung von Statuen angebracht sind, eingehegt ist. Hier war das grosse Schwimmbad, wie durch die Ausgrabungen erwiesen worden ist, welche die tiefe Einsenkung des Bodens kennen gelehrt haben.

Dieser Raum hatte nicht ganz die Längenausdehnung, welche er gegenwärtig wahrnehmen lässt, sondern zu beiden Seiten desselben befanden sich überwölbte Hallen, die durch eine Säulenreihe gegen das Schwimmbad hin abgegränzt waren, und durch welche man zu demselben gelangte.

Dahinter lag ein überwölbter Saal von gewaltiger Ausdehnung, zu dem einige Stufen hinaufführten. Um sich einen deutlichen Begriff von der Höhe der Mauern zu verschaffen, welche die Gewölbe trugen, muss man in die Vertiefung hinabsteigen, welche ausgegraben worden ist, um den Fussboden offen zu legen. Von diesem grossartigen Raum können wir

durch Vergleichung des Hauptschiffs der Kirche S. Maria degli Angeli eine sehr deutliche Vorstellung gewinnen, da dieses derselben Stelle im gleichen Bausystem entspricht.

Hätte man nicht die riesigen Porphyrsäulen, auf welche sich die Kreuzgewölbe stützten, weggenommen, so würden diese wahrscheinlich hier ebenso wohl erhalten stehen, wie in jener Kirche.

Das dritte Glied dieser Reihe von Haupträumen, an welche sich alle übrigen Gliederungen dieses weit verzweigten Baues wie die Bewegungsorgane an die Wirbelsäule des organischen Körpergebildes anfügen, ist eine Rotunde, die zur Hälfte in den grossen Platz hineingeschoben war, welcher sich hinter den Thermen zu Füssen des Aventin ausbreitet und auf den man über eine moderne Demarcationsmauer hinwegschaut.

Gegenwärtig sind von diesem prachtvollen Kuppelbau nur noch einige Pfeiler vorhanden, die uns wenigstens die Nachweisung gewähren, dass die Stelle, an welcher sich die Gewölbe aufsetzten, höher gelegen ist, als der Wölbungsansatz des Pantheon.

Da dieser Rundbau dazu diente, die Warmbäder zu decken, so war es von Wichtigkeit, dass er der Sonne wie ein Heliotrop gegenübergestellt sei, was durch die Anlage des Gebäudes an dieser Stelle erreicht worden war. Von dem offenen Platz aus, auf welchem das herrliche Domgebilde kühn sich erhob, muss dasselbe eine prachtvolle Wirkung hervorgebracht haben. Denken wir uns dagegen auf die an diesen Thermen vorbeiführende Strasse zurückversetzt, so würden wir das Dach jener Kuppel über den Giebelfenstern des mittleren Saals hervorragen und diese wiederum die flache Eindeckung des Schwimmbades beherrschen sehen.

Der offene Platz zu Füssen des Aventin war dazu bestimmt, als Palästra zu dienen. Die auf demselben abgehaltenen Spiele konnte man von den theaterartigen Sitzreihen aus ansehen, die sich über dem Wasserbehälter erhoben, das am Abhang des Hügels noch jetzt vorhanden ist. Von hier aus wurde das Gebäude mit Wasser versorgt, welches auf einer Bogenleitung herbeigeführt worden war.

Mit diesem Platz stehen die Säulengänge und Hallen in nächster Verbindung, welche sich streng symmetrisch zu beiden Seiten der drei Badesäle ansetzen. Sie hatten insofern gleiche Bestimmung mit jener Palästra, als sie denjenigen zum Sammelplatz und Aufenthalt dienten, welche hier geistige oder körperliche Erholung und Unterhaltung suchten. Denn für beide Bedürfnisse war in diesen Anstalten gesorgt.

In der Tribune, welche sich mit dem Rücken an den mittleren Saal anlehnt, sind die grossen Mosaikfussböden entdeckt worden, welche in dem Museum des Lateran aufbewahrt werden. Sie stellen die berühmtesten Athleten, welche hier aufgetreten waren, in leibhaftigen Porträtbildungen dar.

Vor diesem gewaltigen Nischenbau breitet sich ein länglicher Platz aus, der in der Mitte offen, rundum aber von Säulengängen umgeben war. In den anliegenden Sälen mögen Declamtionen, Vorlesungen und Conversationen abgehalten worden sein.

Die Mosaiken, mit denen der Fussboden bedeckt ist, haben sich muldenartig gesenkt, ohne zu bersten, was daher kommt, dass beim Herabstürzen der Wölbungen die Pfeiler gebrochen sind, auf denen jene wie auf einem Rost ruhten.

Bei der Rückkehr zu dem Schwimmbad, von dem wir ausgegangen sind, kommen wir an den Vorsälen vorbei, an denen die Haupteingänge lagen und neben denen sich die Treppenhäuser erheben.

Gegenwärtig gelangt man auf einer in dem Pfeiler des grossen Bogens, durch welchen man aus dem Schwimmbad nach dem Mittelsaal eintritt, vorhandenen Treppe nach dem oberen Stock hinauf, von welchem man das ganze Bausystem am besten übersieht. Da, wo die Bögen ihres Stützpunkts nicht beraubt worden sind, stehen sie noch in ihrer ganzen Pracht und Festigkeit da.

Dieses Mittelgebäude ebensowohl wie die dasselbe umgebenden offenen Plätze sind von ungeheueren Mauern und Hallen umschlossen, welche wahrscheinlich durch Heliogabal hinzugefügt worden sind. Sie tragen wesentlich dazu bei dieser Ruine bei der Fernbetrachtung ein recht grossartiges Aussehen zu leihen.

Diese ungeheuere Anlage ist auf einem System von unterirdischen Gewölben errichtet, zu denen man in der am Fuss des Aventin gelegenen Vigna noch jetzt gelangen kann. Man wird mit Staunen erfüllt, wenn man in dieses Labyrinth von gelassreichen und hochgewölbten Kellerräumen eintritt, welches sich unter den gesammten Thermenbau hin verbreitet. Der Zweck eines so kostbaren Bauunternehmens war offenbar zunächst der, durch derartige Substructionen einen ebenen Platz von einer Ausdehnung zu gewinnen, wie ihn die Siebenhügelstadt nirgends darzubieten vermochte; dann aber wurde dadurch der andere nicht minder grosse Vortheil erreicht, ein Gebäude, durch welches täglich so viele Millionen Gallonen Wassers durchgeleitet werden mussten, trocken zu legen und somit die verderblichen Ausdünstungen des Bodens zu vermeiden. Endlich scheint man diese Räume nicht blos zu Magazinen, sondern auch für die geheime Communication des Dienstpersonals benutzt zu haben, so dass die zahllosen Sclaven, welche hier thätig zu denken sind, jeden Augenblick aus der Erde auftauchen und unter dieselbe wieder verschwinden konnten, ohne irgendwie den freien Verkehr in den oberen Räumen zu stören.

In diesen Ruinen sind die colossalsten Marmordenkmäler ausgegraben worden, wie der farnesische Hercules, der gleichbenannte Stier und die Flora. Ausserdem hat man hier die kostbarsten Reste farbiger Marmortafeln vorgefunden, mit denen die Wände bekleidet gewesen sind, der Säulenstämme nicht zu gedenken, die man diesem Marmorwald nach und nach entnommen hat.

Wir müssen uns das Ganze als eines der reichsten Museen der Welt denken, und als den Sitz einer Pracht, von der wir uns keinen Begriff zu verschaffen vermögen. Der Hauptzweck, welcher darin bestand, jeden Augenblick 1600 Bäder mit kostbaren Marmorsesseln bereit zu halten, musste hinter derselben fast verschwinden.

9. Aussicht von der Terrasse und dem Thurm von S. Balbina.

Obwohl die Aussicht, deren man von der Höhe der Thermen des Caracalla aus geniesst, nicht blos eine Einsicht in die organische Fügung jener ungeheueren Gebäudemassen gewährt, sondern auch einen grossen Theil des umherliegenden Trümmerfeldes beherrscht, so ist es doch gar sehr lohnend, die zu der verlassenen Kirche von S. Balbina gehörige Vigna zu besuchen, deren Terrasse eine reiche Fernsicht darbietet. Wahrhaft prachtvoll und bezaubernd aber ist die Rundsicht, die der dabei liegende, leider sehr baufällige, Thurm gewährt, zu dem man allerdings nicht ohne Gefahr emporklimmt.

Erst an dieser Stelle gelangt man zur vollständigen Uebersicht der riesenmässigen Thermenbauten des Caracalla und Heliogabal. Die stolzen Umfangsmauern, mit denen der letztere das Ganze zum Abschluss gebracht hatte, treten uns hier namentlich in ihrer vollen Pracht und Grösse entgegen. Das Gebäude wächst vor unseren Augen, während wir mit den Blicken darauf weilen.

Gleichzeitig erblicken wir von hier aus alle die Ruinen im Zusammenhang, welche wir auf der zurückgelegten Wanderung einzeln untersucht und betrachtet haben, was in Rücksicht der wild zerrissenen Trümmer des Palatin von besonderem Interesse ist.

Wem daran liegt, von der ewigen Stadt ein möglichst scharf gezeichnetes Bild mit sich wegzutragen, muss ähnliche Höhenpunkte, wo immer sie sich darbieten, fleissig aufsuchen und sich von allen den Gebäuden, die sie zur Erscheinung bringen, genaue Rechenschaft zu geben suchen, was freilich dann erst am besten geschehen kann, wenn man diese selbst bereits in der Nähe zu beobachten und ihrer Construction und Bestimmung nach kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hat.

10. Sogenannter Bogen des Drusus.

Die Wasserleitung, welche die Thermen des Caracalla mit ihrem Lebenselement versah, kreuzte die Via Appia wenige Schritte vor dem Aurelianischen Stadtthor, der heutigen

Porta S. Sebastiano, wo ein mit weissen Marmorgliederungen und farbigen Säulen geschmückter Travertinbogen errichtet steht, dessen man sich bedient hat, um den Aquaduct über die Strasse hinüberzuführen. Dieses Denkmal ist offenbar weit älter, als jene Wasserleitung, und die Antiquare haben sich daher veranlasst gefunden, es für jenen Triumphbogen zu erklären, der dem Drusus durch einen Senatsbeschluss zuerkannt worden war und der demselben auf der Via Appia errichtet werden sollte.

Dieser Annahme steht der Umstand entgegen, dass die Capitäle der an der Aussenseite erhaltenen Säulen jener zusammengesetzten Ordnung angehören, die nachweislich zuerst am Titusbogen vorkommt. Von noch grösserem Gewicht dürfte jedoch die Anwendung des farbigen Marmors, welchen man Africano nennt, sein, indem der Geschmack für derartige bunte Säulen ausschliesslich der späteren Kaiserzeit anzugehören scheint.

Freilich lassen sich solche Zweifel immer noch durch die Annahme beseitigen, dass jene Säulen sammt den ionischen Capitälen der Wiederherstellung dieses Denkmals angehören, welche zu der Zeit erfolgt sein könnte, wo es neuen Zwecken dienstbar gemacht wurde. Als Caracalla vor den neuerbauten Thermen die Via nova anlegte, welche alle anderen der Stadt an Pracht überstrahlen sollte, wird er wohl auch alle diejenigen älteren Denkmäler, die zur Verherrlichung derselben dienen konnten, in dem Geschmack seiner Zeit erneuert haben, was um so wahrscheinlicher ist, als er eine wahre Leidenschaft gehabt zu haben scheint, alle verfallenen Gebäude wiederherzustellen, wie wir an den beim Forum gelegenen Tempeln und an dem Porticus der Octavia beispielsweise gesehen haben.

V.

Wanderung von den Thermen des Titus nach Porta Maggiore und Umgegend.

1. Die Thermen des Titus.

Als Titus nach Vollendung des Colosseums den kühnen Gedanken fasste, auf den nahe gelegenen Anhöhen des Esquilin ein prachtvolles Thermengebäude zu errichten, wusste er sich, um diesen Plan rasch zur Ausführung zu bringen, nicht besser zu helfen als dadurch, dass er die am Fuss dieses Hügels gelegenen Prachtbauten, welche aller Wahrscheinlichkeit nach zu dem goldenen Hause des Nero gehört haben, in die Unterbauten verwandelte, auf deren Rücken er seine weitläufige Anlage frei ausbreiten konnte. Obwohl die auf diese Weise gewonnene Fläche sehr gross war, so war sie doch nicht ganz ausreichend und er sah sich daher genöthigt, an der dem Colosseum zugewandten Seite ein halbkreisförmiges Stück anzubauen. Dieses besteht aus einer Reihe langgestreckter Kammern, deren Mauern auf die früher vorhandenen Gebäudemassen nicht rechtwinkelig aufsetzen, sondern sich in einem stark geneigten Winkel strebepfeilerartig anlehnen. Durch eine solche sinnige Weise der Construction erhielten nicht blos die alten Mauern eine grössere Tragkraft, sondern es wurde auch die Ausdehnung der neu gewonnenen Träger möglichst vervielfältigt und eine Vertheilung der Last erzielt.

Wenn wir die weitläufigen Säle durchwandern, welche hier an einander gereiht liegen, so überzeugen wir uns leicht, dass dieselben der Sitz einer überschwenglichen Pracht gewesen sein müssen. Zu beiden Seiten eines die ganze Tiefe des Gebäudes durchmessenden Saales reihen sich zwei Reihen von Sälen an, von denen die nach dem Berge hin gelegene Hälfte verschüttet liegt. In diesen Räumen war es, wo Giovanni d'Udine durch Zufall jene Grottenmalereien (wie man sie damals nach der Natur des Orts benannte) entdeckt hatte, die seinen Meister, den grossen Raphael, zu den unsterblichen Schöpfungen der vaticanischen Logen begeisterten. In dem erwähnten mittleren Saal befand sich jene riesenmässige Porphyrschale, die jetzt in der Rotonde des Pio-Clementinischen Museums aufgestellt ist. Möglicher Weise ist selbst die Gruppe des Laokoon in einer der Nischen aufgefunden worden, die die Rückwand der dem Colosseum zugewandten Säle bilden.

Alle diese Spuren eines während der Dauer des Heidenthums nimmer verloschenen Glanzes lassen vermuthen, dass diese Räume auch nach ihrer Umwandlung in Unterbauten fortwährend im Gebrauch geblieben sind, und falls diese Voraussetzung richtig ist, würden die unterirdischen Zimmer in der Villa Palatina und die sogenannten Bäder der Livia in den farnesischen Gärten durch einen solchen Vergleich eine überraschende Erläuterung erhalten.

Von jenen berühmten Malereien sind heutzutage nur einige wenige und unbedeutende Reste in dem dunkelen Porticus erhalten, welcher im Alterthum als Durchgang gedient zu haben scheint. So unscheinbar sie geworden sind, bleiben sie dennoch interessant, da sie uns an einem recht augenfälligen Beispiel zeigen, wie die Alten es verstanden haben, durch derartige perspectivische Zeichnungen eine beengte Oertlichkeit auf dem Wege der optischen Täuschung gleichsam auszuweiten.

Vor dem Eintritt in jenen verdeckten Porticus bemerkt man den tiefer gelegenen Mosaikfussboden eines Hauses, welches einer früheren Generation angehört hat und bei der An-

lage dieses umfangreichen Baues in die Verborgenheit zurückgedrängt worden ist.

In späteren Zeiten scheint man in dem Durchgang, der an dem Hauptgebäude vorbeiführt, Armenwohnungen eingerichtet zu haben, wenn die schmalen Zimmer, die hier aufgereiht sind, nicht vielleicht zu Boutiquen gedient haben, deren Vorhandensein in der Nähe so belebter Plätze allezeit als wahrscheinlich angenommen werden muss, auch wenn derselben nicht besondere Erwähnung geschieht wie beim Circus Maximus, der von solchen Buden völlig umsponnen war.

Um sich von der Lage und Ausdehnung der Thermen des Titus selbst einen Begriff zu verschaffen, muss man sich nach dem Garten des Klosters S. Pietro in Vincolis begeben, der den grössten Theil des Thermengebiets umschliesst. Obwohl es schwer fällt, die sparsam erhaltenen Trümmer in der Phantasie zusammenzubringen, so gewähren doch die vereinzelt dastehenden Gewölbemauern einen Begriff von der Grossheit und Schöne dieser Bauten. Von dem Plan der Caracallathermen unterscheidet sich der der Thermen des Titus hauptsächlich dadurch, dass die grossen Tribunen, welche sich dort mit dem Rücken an den mittleren Saal anlehnen, hier einander zugewandt stehen.

Die Aussicht, welche man von den Hochpunkten dieses Trümmerfeldes auf das Colosseum und die ganze Umgegend hat, gehört zu den überraschendsten und anziehendsten, die Rom zu bieten hat. Jenes wendet uns seine grösste Breite und den vollständigst erhaltenen Theil zu, diese bietet eine unendliche Mannigfaltigkeit dar, welche sich bis zu den Bergen hin in zahllosen Schattirungen abstuft.

2. Sette Sale.

Das in derselben Vigna gelegene grosse Wasserbehälter, welches die zufällig entstandene Benennung der Sette Sale führt, gehört zu den interessantesten Ueberresten dieser Art. Es gewährt uns einen Begriff von der Einrichtung jener Piscinae limatoriae, welche dazu dienten, die in den Bächen der Aquaducte nach Rom gelangten Gewässer vor dem Gebrauch abzuklären und zu reinigen.

Die neun hier neben einander liegenden Gewölbe stehen durch seitliche Oeffnungen mit einander in Verbindung, aber in der Weise, dass jeder dieser Durchbrüche allezeit der Mauer gegenüberzuliegen kommt, wodurch das Wasser gezwungen ist, sich in der Diagonale nach den Oeffnungen hin und zurück zu bewegen, in die es bei der steten Veränderung des Wasserspiegels eingedrängt wurde. Der geringste Ab- und Zufluss erzeugte demnach eine beständige Wellenbewegung und verhinderte jede Art der Stagnation.

Die Wände sind mit einer dichten Kruste wasserdichten Cements überzogen. Auf dieselbe hat sich eine Sinterhaut niedergeschlagen, welche als eines der Resultate jenes grossartigen Reinigungsprocesses betrachtet werden muss.

Das Gebäude, welches sich über diesem Unterbau erhob, dürfen wir uns hochaufstrebend und reich verziert denken. Es ist aber älter als die Thermen des Titus und scheint zu jenen Neronischen Bauten zu gehören, deren sich Titus zur Beschleunigung seines eigenen Werks in einer so genialen Weise zu bedienen gewusst hatte. In der That sah Ficoroni die Röhrenleitung, welche das Wasser wegzuführen hatte, in der Richtung des Colosseums streichen, was mit jener Annahme sehr wohl stimmt, da jenes System von Gebäuden auf diesem Wege liegt.

Als nachmals die Thermen des Titus hier erstanden, wird man wohl auch dieses Wassercastell denselben dienstbar gemacht haben, zumal es eine der wichtigsten Lebensbedingungen für diese neuerrichtete Anstalt darbot. Es wird ausdrücklich berichtet, dass Titus bei Erbauung seiner Thermen in grösster Hast verfahren sei, was sehr wohl mit dem Umstand stimmt, dass er Alles, was von verwendbaren Gebäuden vorhanden war, zu seinem Zweck benutzt hat.

Wenn man auf die Höhe dieses von den beschriebenen Gewölben getragenen Baues hinaufsteigt, so stösst man daselbst auf Spuren eines Mosaikbodens, welcher allein hinreichend ist, zu beweisen, dass sich hier eines oder mehrere Stockwerke aufgesetzt befanden. Die Reste von Nischen, welche sich an der Aussenseite vorfinden, lassen auf Statuen und ähnliche Verzierungen schliessen, die hier aufgestellt gewesen sein mögen.

Ausserdem muss noch in Berücksichtigung gezogen werden, dass jenes Wasserbehälter tief in den Boden versunken ist und dass dasselbe, wie wir aus dem Berichte des Ficoroni über eine bei diesem Gebäude veranstaltete Ausgrabung entnehmen, von einem darunter gelegenen Gewölbesystem getragen wurde.

3. Bogen des Gallienus.

Wenn wir uns von hier aus gegen S. Maria Maggiore hin wenden, stossen wir bei S. Vito auf eine an sich wenig erhebliche Ruine, die aber einige Wichtigkeit durch ihre Lage erhält. Es ist dies ein Triumphbogen, welchen ein gewisser M. Aurelius Victor dem Gallienus und seiner Gemahlin hier, offenbar über der Via Praenestina, errichtet hat. Dieses Denkmal ist ein Gegenstück zur Phocassäule, und Bedeutung hat es für uns nur dadurch, dass es uns den Verlauf der genannten Strasse innerhalb des Servischen Walles andeutet, welcher wenige Schritte von dieser Stelle vorbeistrich. Nur der mittlere Bogen, welcher schmucklos genug ist, hat sich erhalten; von dem einen der Seitenthore ist ein unbedeutender Rest übrig.

4. Sogenannte Trophäen des Marius.

An der Stelle, wo sich bei S. Eusebio die nach Porta Maggiore führende Strasse von der Via di S. Bibiana absondert, befindet sich die Ruine eines Wassercastells, welches seit dem Mittelalter die missbräuchliche Benennung der Trophäen des Marius führt. Dies schreibt sich von den beiden marmornen Siegestrophäen her, welche in den beiden Seitennischen aufgestellt waren und von da auf die Brustwehr der capitolinischen Treppe versetzt worden sind. Bisher war nur so viel gewiss, dass dieser prachtvoll ausgeschmückte Springbrunnen, welcher für das alte Rom eine ähnliche Bedeutung gehabt haben wird, wie für die moderne Stadt Aqua Paola oder Fontana di Trevi, den Ausgangspunkt des von Porta S. Lorenzo herübergreifenden Armes der Aqua Julia bildete. Jetzt haben wir aus Münzen des Kaisers Alexander Severus

gelernt, dass es sich bei dieser Ruine um nichts Anderes als um das Nymphaeum dieses Kaisers handelt, welches sich in den Regionariern hier verzeichnet findet.

5. Sogenannter Tempel der Minerva Medica.

Die imposante Ruine eines Rundgebäudes mit hoch emporsteigender Kuppel wird nach einer hier aufgefundenen Minervenstatue gewöhnlich als Tempel der Minerva Medica aufgeführt. Gesetzt auch, wir wären dieser Benennung gewiss, so würden wir für das Verständniss des Gebäudes selbst nur wenig dadurch gewonnen haben; denn es ist nicht genug, zu wissen, dass ein solches Heiligthum dieser oder jener Gottheit geweiht gewesen sei, sondern um die Construction und die eigenthümliche Gestalt desselben würdigen zu können, muss man auch seine Bestimmung zu ergründen suchen. Das ist in dem gegenwärtigen Falle allerdings kaum möglich. So viel scheint indess klar zu sein, dass dieser grossartige Kuppelbau, welcher dem des Pantheon am nächsten kommt, den Mittelpunkt einer Thermenanlage gebildet habe, wie dieses. Ob diese nun von Cajus und Lucius oder von Gallienus herrühre, ist eine Frage, die sich schwer beantworten lässt. Der unverständliche Name der Galluzze, unter dem diese Ruine im Mittelalter vorkommt, könnte auf die eine wie auf die andere Annahme hinweisen; der Styl des Gebäudes selbst hingegen scheint nur für ein der späteren Kaiserzeit angehöriges Bauwerk zu passen.

Der Grundplan stellt ein Zehneck dar, um dessen Seiten eben so viele Nischen herumgelegt sind. Ueber jeder derselben ist eine grosse Fensteröffnung angebracht. Ursprünglich hefteten sich an dieses Gebäude verschiedene kleinere Hallen an, von denen im sechzehnten Jahrhundert, wo auch die Kuppel noch vollständig erhalten war, bedeutende Reste gestanden zu haben scheinen. Von diesen sind selbst jetzt noch Spuren vorhanden. Sie kommen an allen Seiten zum Vorschein, mit alleiniger Ausnahme des Eingangsthores, welches der Via Praenestina zugewandt stand, jetzt aber spurlos verschwunden ist.

6. Porta Maggiore.

Sobald die langen Bogenzüge der Wasserleitungen in der Nähe der Stadt anlangten, mussten sie auf steinerne Bogenpfeiler gesetzt werden, welche geeignet waren, diese Ströme über die grossen Heerstrassen gleichsam hinwegzuheben, ohne dass der auf denselben statthabende Verkehr behindert würde. Eine solche Vorrichtung war ganz besonders an der Stelle vonnöthen, an der wir uns befinden. Hier nämlich trennte sich die Via Praenestina von der Labicana, und Claudius, welcher zwei neu gefasste Gewässer, die Aqua Claudia und den Anio novus, über dieselben hinwegzuführen hatte, errichtete zu diesem Zwecke ein gewaltiges Castell, welches mit einem Doppelbogen beide Strassen mit einem Male überschritt. Es ist dies jenes prachtvolle Monument, welches in die Mauern des Aurelian aufgenommen und unter Honorius und Arcadius durch den Vorbau einer Schanze in eine Art von Bollwerk verwandelt worden war, als modernes Stadtthor aber die bezeichnende Benennung von Porta Maggiore führt.

Jeder der drei Pfeiler, von denen die Attica mit den in ihrem Inneren verborgenen Strömen getragen wird, ist von einer kleineren Pforte durchbohrt, über welcher eine Fensteröffnung mit einem auf rustiken Säulen ruhenden Giebeldache angebracht ist. Durch diese Vorrichtung wurde nicht blos Material erspart, sondern auch eine grössere Festigkeit der Steinfügung erzielt, indem damit sechs Constructionsbögen gewonnen worden sind.

Gegenwärtig ist auch dieses grossartige Denkmal der soliden Prachtliebe des Claudius um ein beträchtliches Stück in den Boden versunken, wie die halb verschütteten Seitenpförtchen und noch deutlicher die an der äusseren Seite geführten Ausgrabungen zeigen. Hier war bis zum Jahre 1838 eine Schanze aufgeworfen, vor welcher die eigenthümlich gestalteten Bogenfenster, die Arcadius und Honorius über allen römischen Stadtthoren aufgestellt haben, sich befanden. Sie sind gegenwärtig bei Seite gesetzt worden und stehen auf der Mauer, welche dem Heraustretenden zur Rechten liegt.

Die Inschrift macht den Stilicho als den Urheber dieser Befestigung namhaft.

An dem Wassercastell des Claudius selbst erwähnt die in erste Reihe gestellte Inschrift der Wässer, die der Kaiser über diese Bögen nach der Stadt geführt. Wir erfahren daraus, dass die nach ihm selbst benannte Leitung zweien Quellen, dem Caeruleus und Curtius, entnommen ist und 45 Millien weit herkommt, und dass der über derselben fliessende Anio novus 72 Millien weit hergebracht worden ist.

Eine zweite Inschrift erwähnt der Bemühungen des Vespasian, das bereits unterbrochene und zerstörte Werk des Claudius auf eigene Kosten wieder herzustellen. Eine dritte endlich berichtet, dass Titus schon wiederum genöthigt gewesen ist, dasselbe von Grund aus zu erneuern und die Quellen neu fassen zu lassen.

Diese Thatsachen können uns einen Begriff geben von den ungeheueren Erhaltungskosten, welche derartige Bauten erheischt haben müssen. Diese zu den Herstellungskosten geschlagen, liefern eine in der That riesenmässige Summe, die zu gleichem Zwecke aufzuwenden das moderne Europa für eitle Verschwendung erachten würde.

Ein Wenig zur Rechten von dem Castell des Claudius sehen wir an der äusseren Seite eine dreifache Wasserleitung die Stadtmauern überschreiten. Sie ruht auf einem steinernen Pfeiler und lässt alle drei Canäle deutlich wahrnehmen. Der unterste führte die Marcia, der mittlere die Tepula und der obere die Julia.

Im Inneren gehen hier die Neronischen Bögen ab, welche wir auf dem Celius über dem Bogen des Dolabella und Silanus und am Fusse des Palatin angetroffen haben.

7. Grabmal des Bäckers Eurysaces.

Unmittelbar vor dem mittleren Pfeiler der Porta Maggiore liegt ein Grabmal, welches bei der Abtragung der mehrerwähnten Schanze im Jahre 1838 entdeckt wurde. Da die beiden Längenseiten den hier vorbeistreichenden zwei Strassen parallel gelegt sind, so hat die Grundfläche die Gestalt eines Trapezions erhalten, dessen längere Vorderansicht denjenigen,

die der Stadt auf der einen oder der anderen dieser grossen Heerstrassen nahten, entgegentrat. Gegenwärtig ist gerade diese zerstört und wir sind in Betreff ihrer ursprünglichen Verzierungsweise zum Theil aufs Rathen angewiesen, was in diesem Falle um so schwieriger wird, als alles noch Vorhandene den Stempel einer wahrhaft überraschenden Originalität trägt.

Der Mann, welcher sich hier ein Grabdenkmal errichtet hatte, war ein Bäcker, der als Lieferungspächter ein gewisses Vermögen gemacht zu haben scheint. Nach guter alter Sitte schämte er sich aber seines Handwerks nicht, sondern erbaute sich eine Art von Trophäe aus den Handwerksgeräthen, mit deren Hülfe er zu Ehre und Reichthum gelangt war. Die hohlen Säulentrommeln nämlich, welche in den auf Doppelsäulen ruhenden Ueberbau eingelassen sind, scheinen Fruchtgemässe darzustellen, und dieser Annahme entspricht die dabei gefundene Inschrift, der zufolge die sterblichen Reste der Gemahlin des Eurysaces, der Atistia, in einem Brotkorbe beigesetzt waren. Auch von einem solchen hat man eine Nachbildung in Stein gefunden, welche mit anderen Bruchstücken auf der an der Seite liegenden Mauer aufgestellt ist.

An dem Fries, welcher diesen wunderlichen Bau krönt, sehen wir alle Handgriffe des Bäckergewerbes mit naiver Ausführlichkeit in leicht erhabener Arbeit dargestellt. Die Mühle, der Knettrog, der Backofen, die Brotwage, die durch Magistrate bewerkstelligte Untersuchung des Vollgewichts, das eilige Hinwegtragen der Brotkörbe, kurz Alles, was auf den Stand und das Gewerbe unseres Grosspächters Bezug hat, erscheint hier in getreuer Nachbildung, was um so interessanter ist, als einzelne dieser Bilder der Gegenwart anzugehören scheinen, welche in solchen Sphären hier zu Lande sich streng an alte Ueberlieferungen zu halten pflegt.

Auf dem Architrav ist die Inschrift, welche dieses Grab für das Monument des M. Vergilius Eurysaces, des Bäckerpächters, erklärt, dreimal wiederholt. Wahrscheinlich stand dieselbe auch auf der Vorderseite, wo aber noch obenein jene zu Ehren der Atistia errichtete Inschrifttafel angebracht

gewesen sein muss. Möglicherweise gehört zu diesem Monument auch das hier aufgefundene Marmorrelief, welches zwei Ehegatten darstellt und uns daher die Bildnisse des Eurysaces und der Atistia aufbehalten haben könnte.

Das ganze Denkmal ist aus Travertinquadern erbaut, deren man sich in den Zeiten republikanischer Einfalt durchgängig statt des Marmors bediente. Auf eine verhältnissmässig frühe Epoche weist auch mehr als eine Eigenthümlichkeit der Schreibart hin, welche vernehmbar archaisirt. Endlich dürfte auch die Lage des Grabes selbst mit in Anschlag zu bringen sein, da es offenbar eines der ersten, wenn nicht geradezu das erste gewesen ist, das sich in die Gabel dieses Kreuzweges so zu sagen hineingezwängt hat.

Als Claudius seinen prachtvollen Bogenbau an dieser Stelle errichtete, hat er es nicht gewagt, dieses kleine Grabgebäude irgendwie zu benachtheiligen. Obwohl es seine Riesenanlage auf jedem Schritte behinderte, ja der Wirkung der grossartigen Façade wesentlich Eintrag that, hat er sich doch in ehrbarer Entfernung gehalten und sogar die Rückwand geschont.

Zu den Zeiten des Arcadius und Honorius war die Ehrfurcht vor den Sitzen der Manen bereits spurlos verschwunden und unser Denkmal wurde in den Kern einer Schanze verwandelt, der wir seine wunderbare Erhaltung verdanken.

8. Das Sessorium bei S. Croce in Gerusalemme.

In dem zur Linken von S. Croce gelegenen Gemüsegarten befinden sich bedeutende Reste eines umfangreichen Gebäudes, dessen Bestimmung eben so räthselhaft als der Name ist, der demselben zu gehören scheint. Jene Kirche nämlich wird in mittelalterigen Urkunden ausdrücklich als auf dem sessorianischen Palatium gelegen erwähnt. Da auch eine Basilica dieses Namens erwähnt wird und alle auf diese Oertlichkeit bezüglichen Angaben auf einen Gerichts- und Richtplatz hindeuten, so dürfte es das Natürlichste sein, diesen hier anzunehmen. Der Rest einer Tribune, die uns hier entgegentritt, würde mit einer solchen Vermuthung ganz wohl stimmen, und da ausdrücklich der Verurtheilung und

Hinrichtung von Sclaven gedacht wird, so oft von dieser Gegend die Rede ist, so liegt kaum etwas Gewagtes in der Annahme, dass die Gerichtsbarkeit dieser Classe von Menschen, so weit sie als Freigelassene derselben anheimfallen konnten, auf diesen entlegenen Stadttheil begränzt gewesen sei.

9. Das Amphitheater bei S. Croce in Gerusalemme.

Auf der anderen Seite der erwähnten Kirche liegt die Ringmauer eines Amphitheaters, welches man gewöhnlich das castrensische nennt. Da diese Benennung demselben nicht zuzugehören scheint, dürfte es vielleicht am schicklichsten sein, es mit dem eben erwähnten Sessorium in eine nähere Verbindung zu bringen, ohne über den Zweck zu entscheiden, zu dem es gedient hat. Auf jenen räthselhaften Namen einer Sitzanstalt, welches die Uebersetzung von Sessorium ist, hat es aber am Ende selbst die nächsten Ansprüche. Denn eine solche war es jedenfalls, da sich an jene ringförmige Mauer nachweisbar mehrere Sitzreihen angelehnt haben.

Von diesem Gebäude bekommt man am besten eine richtige Anschauung, wenn man sich vor Porta S. Giovanni begiebt, wo die mit Pilastern verzierte Backsteinmauer, welche zur Ausfüllung einer guten Strecke der Aurelianischen Befestigung benutzt worden ist, schön abgegränzt unseren Blicken entgegentritt.

10. Porta Asinaria.

Das gegenwärtig geöffnete Stadtthor ist neueren Ursprungs und stammt aus der Zeit Gregors XIII (1575). Dasjenige, welches mit der Aurelianischen Mauer hier gegründet worden war, liegt wenige hundert Schritte seitab und führt die Benennung der Porta Asinaria, wahrscheinlich von der Strasse gleiches Namens, welche drei Millien von hier in die Via Latina einmündete. Durch dieses Thor zog Belisar in Rom ein, und es ist dasselbe, welches durch die Isaurier an Totila verrathen ward. Ladislaus liess es im Jahre 1408 vermauern.

Aus der Sorgfalt, mit welcher die Aurelianischen Mauern an dieser Stelle aufgeführt und an der inneren Seite mit überwölbten Schutzbögen versehen sind, lässt sich die strategische Wichtigkeit, welche man dieser Position beilegte, entnehmen. Die Einrichtung des hier angewandten Befestigungssystems ist in Rücksicht auf die damaligen Zeitbedürfnisse höchst sinnvoll. Durch die an der Rückwand der Mauer aufgestellten Bögen erhält diese nicht blos einen bedeutend vermehrten Halt, sondern auch eine solche Deckung, dass sie dadurch gewissermassen in eine lebendige Schutzwehr verwandelt wird. Ein an derselben hinlaufender Gang nämlich führt die Vertheidiger zu den Schiessscharten empor, ohne dass diese den feindlichen Wurfgeschossen ausgesetzt bleiben. Denn jeder dieser Bögen ist seitlich durchbrochen und gestattet den Söldnern, sich jederzeit dahin zu begeben, wo ihre Gegenwart am meisten Noth thut.

VI.

Wanderung nach den Gräbern der Via Appia.

Es war einer jener grossartig genialen Gedanken der Römer, an denen man die in praktischen Tugenden vornehmste Nation der alten Welt erkennt, die Grabdenkmäler längs der Heerstrassen zu errichten. Auf diese Weise entstanden nach und nach endlose Todtenstädte, welche man nicht zu durchwandeln vermochte, ohne an den Ruhm und die nimmer schwindende Grösse der Vorfahren erinnert zu werden. Die Königin der Strassen, wie man die Via Appia zu nennen pflegte, zeichnete sich vor allen durch ihren Reichthum an solchen Ehrendenkmälern aus. Sie hat daher bei den Neueren vorzugsweise die Benennung der Gräberstrasse erhalten, und die auf derselben angestellten Ausgrabungen haben uns mit der Wichtigkeit der historischen Erinnerungen, die sich an die hier aufgereihten Todtenwohnungen zu knüpfen pflegten, noch augenfälliger bekannt gemacht. Leider werden wir auch hierbei mehr der Schätze, die auf immer für uns verloren sind, inne, als dass wir zu dem bleibenden Besitz derselben gelangt wären.

Ihren Ausgangspunkt nahm diese Strasse von der Porta Capena, welche zwischen dem oberen Garten von S. Gregorio und dem Gebiete von S. Balbina lag. Unmittelbar vor derselben begannen die Gräber, von denen in den zur Villa Mattei gehörigen Gärten Spuren aufgefunden worden sind.

Den Ehrenplatz in dieser Reihe hatten die Scipionen, deren Familienbegräbniss nach langem vergeblichen Suchen im vorigen Jahrhundert hier ausgegraben worden ist. Bevor wir jedoch in diese ehrwürdigen Räume hinabsteigen, wird es praktisch gerathen sein, die Columbarien in Augenschein zu nehmen, die auf diesem Gebiet in grosser Anzahl vorhanden gewesen sind, und von denen sich einige recht lehrreiche Beispiele erhalten haben. Um zu diesen zu gelangen, müssen wir uns auf die Via Latina begeben, welche sich bei S. Cesareo von der Appischen Strasse abzweigt. Hier treffen wir unmittelbar vor dem jetzt geschlossenen Thor der Aurelianischen Befestigung, zur Rechten eine jener Begräbnissstätten, welche als eine Schöpfung der Kaiserzeit zu betrachten sind. Als nämlich die Zahl der Freigelassenen so beträchtlich anwuchs, dass die Gräber ganzer Familien nicht hingereicht haben würden, die Asche derselben zu bergen, erbaute man Gewölbe mit langen Reihen kleiner Nischen, deren Aehnlichkeit mit den Taubenhäusern die Benennung von Columbarien veranlasste. In diese konnte man sich mit einem, zweien und mehreren Aschenkrügen einkaufen, was in den meisten Fällen schon bei Lebzeiten geschehen zu sein scheint.

1. Columbarium bei Porta Latina.

Das erwähnte Grabgewölbe, welches im J. 1832 durch den Marchese Campana ausgegraben und später mit Abbildungen herausgegeben worden ist, zeichnet sich durch eine Mannigfaltigkeit der architektonischen Verzierungen im Inneren aus, welche mit dem Charakter dieser socialen Gräberanlagen in einem merkwürdigen Gegensatz steht. Wir begegnen verschiedenen Tempelchen mit farbigen Friesen und bemalten Säulchen, und es ist deutlich wahrzunehmen, dass diese Miniaturdenkmäler hier nach und nach und unter der Willkürherrschaft des Zufalls entstanden sind. Besonders bemerkenswerth sind eine mit Mosaik geschmückte Todtenkiste, auf der ein Dreifuss zwischen Greifen erscheint, und die farbigen Stuccoreliefs eines Giebelfeldes, in dem die Erziehung des Achilles durch Chiron, und ein Fries, auf welchem Unterweltsscenen dargestellt sind, namentlich der das Binsenseil

flechtende Oknos, das der Esel hinter seinem Rücken auffrisst. Die Deckenwölbung ist mit Weinranken geschmückt. Sämmtliche Malereien rühren zwar von kunstlosen Händen her, sind aber geistreich auf die Mauer geworfen und lassen den Einfluss der grösseren Werke des augusteischen Zeitalters deutlich wahrnehmen.

2. Columbarien in Vigna Codini.

Durch das unmittelbar daneben liegende Thor der Vigna Codini gelangt man zu mehreren anderen während der letzten zehn Jahre entdeckten Grabgewölben, die sich durch ihre Grösse und gute Erhaltung auszeichnen. Das päpstliche Gouvernement hat Sorge getragen, dass sie nicht, wie dies früher bei ähnlichen Funden zu gehen pflegte, aufs Neue verschüttet würden. Man steigt zu ihnen auf den alten Treppen hinab und übersieht aus der Tiefe die zahlreichen Nischen, die meist nur mit einem einfachen Marmortäfelchen geschmückt sind, auf dem der Name und das Alter der Personen eingezeichnet ist, deren Asche darin beigesetzt war.

Die Wölbung des umfangreichsten dieser Columbarien wird von einem mächtigen Pfeiler getragen, an dessen Wänden ebenfalls Nischen zur Aufnahme der Aschenkrüge angebracht sind. In den grösseren Mittelnischen sind entweder Marmorvasen oder Büsten aufgestellt, wahrscheinlich solchen Individuen zugehörig, die für diese Ehre einen höheren Eintrittspreis erlegt hatten.

Manche dieser kurz gefassten Inschriften haben etwas Rührendes, andere versetzen uns in die Lebensverhältnisse, denen die beigesetzten Personen angehört haben.

Im Uebrigen herrscht die Eintönigkeit des Todes, welcher Alle gleich macht.

3. Neuentdecktes Columbarium in Vigna Codini.

Wesentlich verschieden von den beiden soeben beschriebenen Columbarien ist das im Mai 1852 durch Gio. Batt. Guidi zu Tage geförderte, welches durch die Mannigfaltigkeit des Gräberschmucks einen überraschenden Anblick darbietet. Der Grundplan bietet ein an den Berg anliegendes

Viereck dar, dessen drei Seiten mit Bögen überbrückt sind. Jeder der auf diese Weise gebildeten Corridore ist an den gegenüberliegenden Wänden mit zahllosen Nischen versehen, in denen sehr häufig kleine Tempelchen und andere miniaturartige Grabmonumente eingebaut sind. Die am Platz verbliebenen Inschriften machen uns mit einer Menge von Aemtern und gesellschaftlichen Beziehungen bekannt, von denen man keine Ahnung haben konnte. Unter den Beigesetzten befinden sich auch kaiserliche Sclaven. Interessant ist es, die Namen so mancher Fremden zu lesen, die aus fernen Weltgegenden zusammengeströmt waren, um hier eine Ruhestätte zu finden.

Die Ausgrabung ist meisterhaft gemacht. Alles, was hat gerettet werden können, ist zur Zeit am Platz verblieben. Leider wird sich auch dieses Denkmal in dem Zustand jungfräulicher Unberührtheit nicht lange erhalten können. Die schutzlos dastehenden Mauern werden Restaurationshülfen erheischen, bei deren Anwendung allezeit eben so viel zu Grunde geht als erhalten wird.

Vor der Hand ist es nicht erlaubt, von den inschriftlichen Schätzen dieses Fundes nähere Kenntniss zu nehmen, da diejenigen, welche durch denselben beglückt worden sind, die Freude haben wollen, sie mit eigenen Händen zu heben. Wir können daher nur im Allgemeinen auf dieses interessante Denkmal verweisen und müssen weitere Erörterungen einer anderen Gelegenheit vorbehalten.

Auch diese Entdeckung liefert übrigens einen neuen Beweis, dass das ganze Feld, welches zwischen den Armen der Via Appia und Latina diesseits der Aurelianischen Mauern liegt, eine Gräberstadt bildete, welche fast ausschliesslich aus solchen Sammelplätzen bestand, zu denen einem Jeden der Zutritt auf dem Wege des Einkaufens offen stand.

4. Grabmal der Scipionen.

Von diesem hochwichtigen Denkmal der grossen republikanischen Zeit ist gegenwärtig nicht viel mehr als die locale Erinnerung vorhanden, da Papst Pius VI Alles, was sich nur wegschleppen liess, in das vaticanische Museum versetzt hat.

Dort findet sich hinter dem Torso des Belvedere der Peperinsarkophag des Scipio Barbatus von den Grabinschriften der übrigen Familienglieder umgeben, während hier nur eine einzige Originalinschrift am Platze geblieben ist. Alle übrigen sind Copieen.

Als im J. 1780 der Besitzer der Vigna Sassi, in welcher dieses Grab liegt, seine Grotten zu erweitern suchte, gerieth er unvermuthet in diese unterirdischen Räume, zu denen man daher jetzt auf Wegen gelangt, die im Alterthum nicht vorhanden waren.

Um sich einen richtigen Begriff von der Anlage dieses Grabmals zu verschaffen, muss man zunächst die alte Eingangsthür aufsuchen, welche nach der Via Appia hin liegt und jetzt tief unter die heutige Strasse versunken ist. Im Alterthum lag sie um ein Beträchtliches über dem Pflaster, wie dies bei vielen anderen Grabmonumenten der Fall ist.

Von der Façade ist nur ein kleiner Rest der rechten Seite erhalten. Dieser zeigt uns ein Stück des Unterbaues mit einer Bogenthür und den Stumpf einer dorischen Halbsäule, der sich fünf andere angereiht haben mögen.

Die in den Tuff eingehauenen Grabeskammern bieten ein unregelmässiges und wildes Durcheinandar dar, dem kaum ein Plan zu Grunde zu liegen scheint.

Im Alterthum war es mit den Statuen zweier Scipionen und der des dieser Familie befreundeten Dichters Ennius geschmückt.

Der Siegelring des Scipio ist in den Besitz Lord Beverley's übergegangen, die Gebeine der Scipionen hat der Senator Quirini gesammelt, um sie in seiner bei Padua gelegenen Villa aufzubewahren, und damit die Schuld einigermassen zu tilgen, welche das moderne Rom durch einen solchen Manenfrevel auf sich geladen hatte.

5. Porta S. Sebastiano.

Dieses Thor ist das schönste der Aurelianischen Befestigung und sicherlich mit Rücksicht auf die Strasse, über der es erbaut ward, so prachtreich hergerichtet. Sämmtliche Quadersteine des Unterbaues sind aus weissem Marmor. Dabei

ist das so merkwürdig, dass an den meisten Steinen der rechten Aussenseite beträchtliche Warzen stehen geblieben sind, während das Uebrige eine glatt behauene Oberfläche darbietet.

Noch im späten Mittelalter wird dies Thor nach der Via Appia benannt.

6. Circus des Maxentius.

Der Kirche S. Sebastiano gegenüber liegt die Ruine eines Circus, den man bis in neuere Zeiten nach dem Caracalla zu benennen pflegte. Jetzt ist es erwiesen, dass der Erbauer desselben Maxentius gewesen ist. Sowie wir den Thermen des Caracalla die vollständigste Einsicht in den Organismus eines derartigen Bausystems verdanken, so müssen fast alle Belege für das, was wir von der eigenthümlichen Construction einer römischen Rennbahn wissen, diesen Trümmern entnommen werden.

In den Kaiserzeiten scheinen sich die Vorstädte Roms, welche die elegante Welt inne hatte, mit Macht in der Richtung der Via Appia vergrössert zu haben. Hinter und zwischen den Gräbern drängte sich Villa an Villa, und wir müssen uns die Ausdehnung der Kaiserstadt etwa so denken, wie die von London oder Neapel, wo sich ebenfalls Ort an Ort ohne bemerkbaren Gränzunterschied anreiht. Hier finden wir daher die kaiserlichen Sommerwohnungen ziemlich nahe bei einander, und es darf uns nicht Wunder nehmen, wenn wir dieselben mitten in einem Gräberfeld antreffen. Für die Alten hatten die Todtenwohnungen nichts Abschreckendes.

Die Villa des Maxentius stand auf der Anhöhe, welche dem Grabmal der Caecilia Metella auf der Stadtseite gegenüberliegt. In dem Thal, welches sich zu Füssen derselben hinzieht, wurde um das Jahr 310 der christlichen Zeitrechnung der Circus errichtet, dessen Umfangsmauern fast vollständig erhalten sind. Diese bieten zunächst die interessante Erscheinung von eingemauerten Töpfen dar, mit deren Hülfe das Werk nicht blos rasch gefördert werden musste, son-

dern auch so leicht hergestellt werden konnte, wie durch keine andere Constructionsweise. Die ganze Tragkraft dieser Mauern konnte demnach auf die Stütze der Sitzreihen verwendet werden, welche sich an dieselben anlehnen sollten.

Das charakteristische Kennzeichen einer römischen Rennbahn oder eines Circus ist jene Demarcationsmauer, durch welche die Bahn selbst der Länge nach in zwei Hälften getheilt wird. Diese nannte man die Spina oder das Rückgrat des Gebäudes. Sie hat hauptsächlich zum Zweck, das Ausweichen der Wagen und Rennpferde und das gewaltsame Ueberschreiten der Bahngränzen gebieterisch zu verhindern. Denn an den beiden Enden derselben waren die Zielkegel oder Metae aufgestellt, welche den Spielgesetzen zufolge siebenmal umkreist werden mussten.

Auf der Höhe dieses Damms standen Obelisken, Statuengruppen und vor Allem jene auf zwei Pfählen ruhenden Querbalken, auf welchen theils Delphine, theils Eier, jene zu Ehren des Neptun, des Rossschöpfers, diese zur Erinnerung an die reisigen Dioskuren aufgestellt waren. Bei jedem Umgang scheint man eines dieser je sieben Abzeichen heruntergenommen und dadurch den Stand des Wettrennens angezeigt zu haben.

Für die Bahnwärter waren an beiden Enden der Spina Schilderhäuschen angebracht, welche unmittelbar unter den Zielkegeln lagen. Coulissenartige Einschnitte, deren auch einige in der Mitte der Spina angebracht waren, bildeten den Zugang zu denselben und ermöglichten den schleunigen und sicheren Rückzug vor andringender Gefahr. Es bedurfte nur eines geschickt geführten Seitensprungs, um nicht überrannt zu werden.

Da es sich nun zunächst darum handelte, die zum Wettrennen aufgereihten Zweigespanne alle in gleichen Vortheil und Nachtheil zu versetzen, so musste ein jedes derselben von den ersten Zielkegeln, bei denen das eigentliche Spiel begann, gleich weit abgerückt werden, was dadurch erreicht wurde, dass man die Schranken in einer Curve erbaute, deren Radien, von jenem Auslaufepunkt aus gezogen, alle gleiche Länge haben. Eine solche Kreislinie wird in der

That von den hier noch erhaltenen Trümmern der durch Mauern geschiedenen Stände gebildet.

Die Pforten, welche vor denselben lagen, waren prachtreich geschmückt, und die zu beiden Seiten dieses Schrankenbaues errichteten Thürme liehen dem Ganzen das Aussehen einer befestigten Stadt, weshalb es auch die Benennung eines Oppidum oder einer Feste führte.

An dem anderen abgerundeten Ende des Circus erhebt sich ein hohes Bogenthor, durch welches der Sieger in Triumph abgeführt wurde. Davon hatte es den Namen der Porta triumphalis. Der Umstand, dass das Thal hier keinen Ausgang auf die Ebene darbietet, hat gewollt, dass man diese Ehrenpforte durch Stufen hat wegsam machen müssen, was beim Circus Maximus nicht nöthig war, da sich dort das Thal des Palatin an der entsprechenden Stelle weithin öffnete.

Im Gegensatz zu der Porta triumphalis war gegen das Grab der Caecilia Metella hin die Porta Libitina oder die Todtenpforte angebracht, durch welche diejenigen, welche beim Wagenrennen stürzten oder bei den anderen hier abgehaltenen Fechterspielen fielen, hinweggebracht wurden.

Im Amphitheater bot der niedrigste Platz die meisten Vortheile für den Zuschauer dar, beim Circusrennen konnte man die Bahn nur vom höchsten Punkt aus mit einem Mal übersehen, weshalb die kaiserliche Loge auf dem nahegelegenen Hügel erbaut war, ähnlich wie beim Circus Maximus, wo sie vor dem Palast des Augustus sich ausbreitete.

Das Verhältniss dieses Circus zu jenem Riesencircus am Fuss des Palatin war ungefähr wie das des sogenannten Amphitheatrum Castrense bei S. Croce zum Colosseum. Nur in Betreff ihrer Anlage können beide mit einander verglichen werden. In allem Uebrigen haben sie nichts mit einander gemein. Denn die Sitze, welche sich an die Umfangsmauern dieses kleinen Circus anlehnten, können höchstens 15,000 Menschen gefasst haben, während im Circus Maximus nach der Angabe des Dionys von Halikarnass wenigstens 150,000, nach Plinius 260,000, nach den spätesten Berichten aus den Jahren 350 — 390 n. Chr. sogar 480,000 Zuschauer Platz gehabt haben sollen.

7. Rundtempel des Romulus.

Vor dem Circus des Maxentius liegt an der Via Appia ein viereckiger Porticus, von dem nur die hohen Umfangsmauern, diese aber trefflich erhalten sind. In der Mitte desselben befinden sich unter dem modernen Wirthschaftsgebäude die Reste eines ansehnlichen Rundtempels, vor dem nach der Via Appia hin eine Säulenhalle angebracht war. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge ist dieses Gebäude identisch mit dem, welches Maxentius zu Ehren seines Vaters, des Maximianus Herculeus, und seines im J. 309 verstorbenen Sohnes Romulus erbaut hatte, und welches auf Münzen abgebildet erscheint. Diese Gebäude sowohl wie den ganzen Circus scheint Maxentius bei Gelegenheit seines Triumphes über den Tyrannen Alexander im J. 311 eingeweiht zu haben.

Auch hier sehen wir mitten unter den Prachtbauten des Circus ein kleines unbedeutendes Grabmal stehen, welches man bei allen diesen reichen Anlagen mit religiöser Scheu umgangen und geschont hat. Man sieht daraus, wie irrig die Meinung derer ist, welche glauben, dass die Porta Appia oder S. Sebastiano aus Marmorblöcken erbaut sein könne, welche man den Gräbern dieser Strasse entwendet habe. Solch einen Frevel würde man sich zu Aurelian's Zeiten, aus der sie stammt, unmöglich erlaubt haben.

8. Grabmal der Caecilia Metella.

Das Grabmal der Gemahlin des Crassus ist eines der sehr wenigen, welche ihres prachtvollen Steinmantels nicht verlustig gegangen sind. Nur der Unterbau ist seiner Tuffquadern entkleidet worden, auf denen sich der weisse Travertinbau mit einem imposanten Contrast abgehoben haben muss. Die Zinnenkrönung ist mittelalterigen Ursprungs und rührt aus der Zeit her, wo dieses feste Gebäude durch die Gaëtani in eine Burg umgewandelt wurde. Im Alterthum wird es wahrscheinlich einen kegelförmigen Abschluss gehabt haben. Der Landmann, der von der Tochter des Metellus Creticus nichts weiss, nennt dieses Gebäude in seiner charakteristischen Ausdrucksweise Capo di Bove von den

Stierschädeln, welche mit Kranzgewinden und einer Trophäe den einzigen Schmuck desselben bilden.

Der Sarkophag, welcher frühe schon beraubt worden sein mag und daher gesprengt aufgefunden wurde, ist aus der Grabeskammer, die ihn barg, unter Paul III nach dem Hof des Palazzo Farnese versetzt worden. Schlangenförmige Rieselungen und ein Mäandergurt bilden seinen einfachen Schmuck.

Diesem Grabmal gegenüber liegen die Trümmer der Burg, der dasselbe als Thurm diente. Eine dazu gehörige Basilica ist ebenfalls zerstört worden, und bringt das Bild einer trostlosen Wüstenei zum malerischen Abschluss.

9. Kirche von S. Urbano.

Bevor wir uns hinaus begeben auf die Via Appia, wird es vortheilhaft sein, das zur Linken gelegene Seitenthal der Caffarella zu besuchen, wo wir einige wohlerhaltene und interessante Denkmäler antreffen werden. Die Kirche von S. Urbano nimmt unter diesen einen hervorragenden Platz ein. Sie hat frühzeitig von einem antiken Tempel Besitz ergriffen, welcher auf einer den Bergen zugewandten Anhöhe steht und auf die zu seinen Füssen liegenden Thalgründe stolz herabschaut. Vormals, wo der mit Stufen versehene Unterbau noch nicht verschüttet und versunken war, muss dieses Gebäude einen imposanten Anblick dargeboten haben. Es ist aus Backsteinen erbaut, die eine sehr sorgfältige Fügung wahrnehmen lassen. Die Vorhalle ruht auf Marmorsäulen, deren Zwischenräume jetzt verbaut und dadurch ihrer malerischen Fernwirkung verlustig gegangen sind.

Das Gewölbe des inneren Raums war mit schönen Stuccoreliefs geschmückt. An dem Fries sind noch die Spuren von Trophäen erhalten. Die darunter liegenden Wände zeigen eine schöne architektonische Eintheilung und die durch Pilaster gebildeten Felder sind mit Malereien aus dem J. 1011 versehen, welche leider durch Uebermalung einen grossen Theil ihres sonst so bedeutenden Interesses verloren haben.

In dem unteren Raum hat man Spuren antiker Gräber bemerkt, was die Wahrscheinlichkeit der Vermuthung er-

höht, dass das ganze Gebäude nichts Anderes als eines der vielen Grabdenkmäler ist, mit deren Trümmern die Umgegend in jeder Richtung übersäet ist.

Aus dem Umstand, dass man hier eine dem Bacchus geweihte runde Ara aufgefunden hat, welche gegenwärtig in der Vorhalle steht und das Weihwasserbecken trägt, hat man folgern wollen, dass hier ein Tempel dieses Gottes gelegen habe.

Die Strebepfeiler, welche die Backsteinmauern stützen, stammen wahrscheinlich aus dem J. 1634, in welchem Urban VIII diese Kirche hat wiederherstellen lassen. Die Stufen, welche zu der Terrasse des Unterbaues hinaufführten, sind bei einer im J. 1771 veranstalteten Ausgrabung zum Vorschein gekommen.

Gegenwärtig ist die Kirche verlassen und dient von Zeit zu Zeit einem Eremiten zum Aufenthaltsort.

10. Sogenannte Grotte der Egeria.

Die berühmte Grotte, in welcher der Sage nach Numa seine geheimen Zusammenkünfte mit der Nymphe Egeria gehabt haben sollte, lag vor Porta Capena, etwa in der Gegend der Caracallathermen. Da man nun beim Wiederaufleben der alten Ueberlieferungen dieses Thor mit dem Aurelianischen von S. Sebastiano verwechselte, welches eine halbe Millie weiter entfernt liegt, so sind fast alle auf jenes bezüglichen Angaben auf Gebäude übertragen worden, die fernab in der Campagna angetroffen werden.

Das Brunnenhaus, welches den erwähnten Namen führt, bietet eines der sehr lehrreichen und anziehenden Beispiele eines Nymphäums dar, an denen das kaiserliche Rom reich gewesen sein muss. Die Mauer der Rückwand dieses gewölbten Raumes hat zunächst die Bestimmung, den Bergabhang zu stützen, zu dessen Füssen das anmuthige Gebäude errichtet steht. Die Nischen in den Wänden waren zur Aufstellung von Statuen bestimmt. Von diesen ist nur die eines liegenden Flussgottes erhalten, welchen man für eine Personification des hier vorbeifliessenden Almo zu nehmen pflegt. Mehrere Röhrenleitungen, welche in den Mauern verborgen

liegen, lassen vermuthen, dass das Wasser sich in zahlreiche Springbrunnen ergoss.

Vor dem Hauptraum lag eine Vorhalle, von der noch Spuren vorhanden sind. Das Ganze scheint nicht blos mit weissen Marmorplatten, sondern auch mit noch weit kostbareren farbigen Steinarten reich verziert gewesen zu sein, wie die hier aufgefundenen Gesimse aus Rosso antico annehmen lassen. Der Fussboden war aus einem lose verbundenen Serpentinmosaik gebildet.

11. Sogenannter Tempel des Deus Rediculus.

An der Stelle, wo Hannibal vor den Thoren Roms umkehrte, erbauten die Römer dem Rückzugsgott einen Tempel, der eine etwas andere Gestalt gehabt haben wird, als der zierliche Backsteinbau, auf welchen man jene Benennung übertragen hat, die schon darum unrichtig ist, weil sich der berühmte punische Heerführer nie von dieser Seite der Stadt genähert hat, sondern auf der rechten Seite der Via Appia verblieben ist.

Die Campagna ist reich an ähnlichen Grabdenkmälern, unter denen sich das unsere durch treffliche Erhaltung der Haupttheile und durch eine besonders elegante Construction auszeichnet. Die Hauptfaçade steht dem Flüsschen zugewandt, welches dieses reizende Thal durchschneidet. Der Treppenbau, welcher zu dem Eingangsthor emporführte, ist zerstört. Von der Marmorbekleidung des letzteren ist nur der obere Querbalken übrig. Eine darüber befindliche Nische war zur Aufstellung einer Ahnenbüste bestimmt. Der Giebel, die Fensterbekleidungen, der Mäandergurt, die korinthischen Pilaster, welche das Gebäude an drei Seiten schmücken, zeigen eine gesuchte Anmuth, die hin und wieder in malerische Detailüberladung ausartet. An der dem Gebirge zugelegenen Längenseite sind statt der Pilaster achteckige Halbsäulen angebracht, welche tief in die Mauer eingesenkt sind und dem Ganzen ein sehr reiches Aussehen leihen. Besonders schön ist die polychrome Wirkung, welche durch die wechselnde Anwendung der dunkelrothen und gelbgebrannten Backsteine erzielt worden ist. Letztere finden sich vorzugsweise an den-

jenigen Stellen angewandt, wo die Construction ein besonders hartes Material und grössere Festigkeit erheischte. Die Wölbung, welche den Fussboden des oberen Raums trug und die eigentliche Grabeskammer bildete, ist jetzt zerstört. Der Eingang, welcher zu dieser führte, liegt gegen Süden.

An dem Deckengewölbe sind Spuren von Stuckverzierungen erhalten. Der Unterbau des Treppenaufgangs der Hauptseite ist ebenfalls vorhanden und man gelangt zu dem hohlen Raum, auf dem er ruht, von der erwähnten Grabeskammer aus. Das Dach ist neu und hat den Zweck, den hier errichteten Heuschober zu schützen.

12. Die Via Appia.

So lange die doppelte Gräberreihe, welche die Richtung und den Verlauf der alten Strasse dem Wanderer andeutete, aus der üppigen Vegetation der Campagna wie die Mauern einer versunkenen Stadt aus der Meerestiefe hervorragte, glaubte Jeder dort Schätze vergraben und man sprach allgemein sein Bedauern aus, nicht unter jenen Trümmern bequemen Schritts wandeln zu können. Gewisse Ruinen gewinnen aber nur wenig in der Nähe und der Eindruck, den sie, aus der Ferne gesehen, machen, ist oft selbst für das Verständniss günstiger. So hat auch die Aufräumung dieser Strasse eher neue Schwierigkeiten kennen gelehrt und kaum eines der früheren Probleme zur Lösung gebracht. Die unendliche Menge von Bruchstücken, welche zusammengebracht worden sind, bietet zwar des Schätzbaren gar manches dar, aber es wird noch einige Zeit dauern, bis die vielfach zerstreuten Knochensplitter in eine solche Ordnung gelegt sind, dass man im Stande sein wird, den Laien die Weise zu verdeutlichen, in welcher sie sich mit dem Skelett, von dem sie stammen, organisch vereinigen lassen.

Von den meisten Gräbern sind nur unförmliche Backsteinkerne und Cementconglomerate übrig. Diese lassen sich zwar in mancherlei Weisen mit Quadern bekleidet denken, allein bei der Genialität, mit welcher die Alten in der Herrichtung solcher Todtentrophäen verfahren sind, hält es schwer, diesen Phantasiegebilden dauerndes Interesse zu sichern. So-

bald der Blick auf solchen Schattenumrissen verweilt, pflegen sie zu verblassen und der Betrachtende wird inne, dass es vortheilhafter und segensreicher ist, sich mit den Ueberresten derjenigen Baudenkmäler zu beschäftigen, welche in der Hauptsache wohl erhalten vor uns stehen.

Dagegen ist es belehrend und nützlich, jene wild umhergestreuten Bruchstücke zu durchmustern und unter denselben Materialien zu sammeln für die Ausschmückung so mancher Ruine und für das Verständniss der analogen Denkmälerreste, die in den Museen aufgehäuft sind. In dieser Beziehung ist die Via Appia zu einer Fundgrube der artigsten Detailverzierungen geworden, die uns zahlreiche Beispiele von dem Fortleben griechischen Geschmacks in Rom liefern. Dabei hat man häufig Gelegenheit, die kühne Technik der römischen Steinmetzen zu bewundern, die den Meissel mit gleicher Leichtigkeit geführt zu haben scheinen, wie den Modellirstock.

Von der Bedeutung des Grabmals der Caecilia Metella ist vielleicht nur das Monument von Casal rotondo, bei dem man jetzt den Inschrifttitel eines Cotta entdeckt hat. Da dieser Zuname so sehr häufig ist, so kann man leider nicht viel damit anfangen. Die Auffindung mehrerer Bruchstücke der Verzierung lässt dagegen ein halbweg deutliches Bild von der Gestalt des Ganzen gewinnen.

Zur Rechten der Strasse liegt bei jenem mittelalterigen Wachtthurm, von dessen Hügel aus man einen grossen Theil der Umgegend überschaut, ein Gebäude, von dem nur die ein grosses Viereck beschreibende Quadermauer übrig ist. Bis jetzt hat dasselbe für die Brandstätte gegolten, auf welcher man die Leichen in Asche zu verwandeln pflegte. Diese Bestimmung eines Ustrinum ist indess neuerdings dieser Ruine streitig gemacht worden, seit man wahrgenommen hat, dass ähnliches Gemäuer in regelmässigen Abständen längs dieser Strasse wiederkehrt.

Besonders bedauerlich ist es, dass die Villa der Quintilier bei dieser Gelegenheit der letzten Reste ihres architektonischen Schmucks entkleidet worden ist. Diese zur Linken der Strasse auf der Tenuta di Roma Vecchia gelegene Ruine kann als ein Normalbeispiel einer Sommerwohnung dienen, wie sie

in dieser Gegend besonders häufig gewesen sein müssen. Vor derselben hat man die Säulen eines Porticus aufgefunden, der hier errichtet stand, und von besonderem Interesse wäre es gewesen, das dabei liegende Nymphäum wiederhergestellt zu sehen, was sehr leicht hätte erreicht werden können, hätte der Besitzer des Grundstücks, der Fürst D. Alessandro Torlonia, nicht eine grobe Ministerialbehandlung erfahren, in Folge deren alle hier aufgefundenen baulichen Ornamente, die zwar einer späten Zeit angehören, aber von einer grossen Prachtliebe zeigen, nach Rom abgeführt worden sind.

13. Pyramide des Cestius.

Nach der Besichtigung so mancher Gräbertrümmer dürfte es nicht ungerathen scheinen, den Rückweg über S. Paul zu nehmen und durch die Porta Ostiensis, heute nach der erwähnten Basilica Porta S. Paolo genannt, in die Stadt wieder einzutreten. Hier stossen wir auf ein prachtvolles Grabdenkmal, welches einem gewissen C. Cestius durch dessen Erben Pontius Mela und seinen Freigelassenen Pothus in Gestalt einer 120 Fuss hohen Pyramide errichtet worden ist. Dieser stattliche mit glatt behauenen Mamorplatten bekleidete Bau erhebt sich auf einem Basament von Travertin, welches 95 F. im Gevierte misst. Der Zerstörung ist dieses wenige Jahrzehnte vor unserer Zeitrechnung errichtete Denkmal dadurch entgangen, dass Aurelian sich genöthigt gesehen hatte, es seinem Mauernverband einzuverleiben. Zu der ziemlich engen Grabeskammer, deren Decken- und Wandgemälde gegenwärtig fast ganz verloschen sind, gelangt man durch die an der Nordseite in einiger Höhe angebrachte Pforte, welche, wie dies bei Gräbern zur Vermeidung von Räubereien gewöhnlich der Fall ist, keinen Treppenzugang hat. Der westliche Eingang ist neueren Ursprungs und rührt aus der Zeit Alexander's VII her, welcher ihn trotz der schon früheren Wegsamkeit des alten und ursprünglichen hier hat einbrechen lassen. Bei der damals veranstalteten Ausgrabung, die den unteren Theil des Monuments von dem bis zu 20 Fuss Höhe aufgehäuften Schutt befreit hat, sind die beiden cannelirten Mar-

morsäulen, welche auf Travertinbasen ruhen, ausgegraben worden. Merkwürdiger noch ist der Fund der Reste der colossalen Bronzestatue des C. Cestius, welche in dem Fuss und Arm bestehen, und von denen ersterer in dem capitolinischen Museum aufbewahrt wird.

C. Cestius war einer der sieben Marschälle oder Epulonen, welche den feierlichen Göttermahlen vorstanden. Er hatte in seinem Testament selbst die Anordnung getroffen, dass ihm ein derartiges Denkmal errichtet würde, und scheint zu diesem Zweck den M. Agrippa zu seinem Vertrauenserben ernannt zu haben. Die Inschriften, welchen wir diese Angaben entnehmen, sind nach dem capitolinischen Museum versetzt worden. Auf der Vorder- und Rückseite der Pyramide selbst liest man nur die Titel des Verstorbenen und die Nachweisung, dass das Werk auf Betrieb des Pontius und Pothus in der unglaublich kurzen Zeit von 360 Tagen, also im Verlauf eines Jahres, zu Ende geführt worden ist.

Bei der Führung des Grabens, von welchem der alte protestantische Gottesacker umgeben ist, hat man das Pflaster der Via Ostiensis entdeckt, die knapp an der Pyramide vorbeigestrichen zu sein scheint und bei derselben gewendet haben muss.

Das Aurelianische Thor, welches durch Honorius und Arcadius verstärkt worden zu sein scheint, hatte ursprünglich einen doppelten Bogeneingang. Gegenwärtig ist der eine verbaut und das Ganze ist durch spätere Zuthaten zu einem wild verwachsenen Conglomerat geworden, welches übrigens voll malerischer Wirkung ist.

14. Monte Testaccio.

Dieser Scherbenberg, welcher das nothwendige Ergebniss einer übervölkerten Stadt ist, muss schon zu Aurelian's Zeiten bestanden haben, weil sonst die Mauern dieses Kaisers wahrscheinlich den Umweg vermieden haben würden, auf dem sie den Fluss erreichen. Ausserhalb des eingeleiteten Befestigungssystems durfte ein so hervorragender Punkt nicht gelassen werden, weil dieses sonst unter seine Botmässigkeit gerathen wäre.

Wenn man bedenkt, welche Masse von Kalk- und Scherbenschutt selbst das moderne Rom täglich abgiebt, so muss man die Ausdehnung eines solchen Schutthaufens nicht blos natürlich, sondern sogar mässig finden. Unter demselben sind im Jahre 1696 Gräber entdeckt worden, welche auf seine relativ späte Entstehung hinweisen. Die Höhe des Hügels beträgt 160 Fuss. Von ihr aus geniesst man einer schönen Aussicht.

VII.

Wanderung über das Marsfeld.

Die ganze weite Ebene, welche sich von der Gegend des Marcellustheaters bis zu Porta del Popolo hin ausbreitet, lag ausserhalb des antiken Stadtbezirks. Der Sage nach war dieselbe das Privateigenthum der Tarquinier gewesen, welches bei deren Vertreibung confiscirt und als Marsfeld zum Staatseigenthum erklärt worden war. Hier erhoben sich im Lauf der Zeit die prachtreichsten öffentlichen Bauten, unter denen die des Pompejus und Agrippa die erste Stelle einnehmen. Gegenwärtig liegen die meisten derselben unter den Palästen und Kirchen der modernen Stadt, die sich hier nach allen Seiten frei ausbreiten durfte, begraben.

Das Pantheon darf als der Mittelpunkt jener grossartigen Anlagen betrachtet werden, und als das besterhaltene Gebäude des alten Roms überragt es die Zeitenfluth mit wahrhaft königlichem Ansehen. Als stolzer Nebenbuhler des Colosseums verschmäht es wie dieses, seine grossartigen Eigenschaften geltend zu machen. Diese wollen aufgesucht und fleissig erwogen sein. Flüchtiger Neugier offenbart es sich so wenig wie vorwitziger Kritik.

Um diesem in unerschütterlichem Selbstgefühl schweigsam ruhenden Löwen in würdiger Weise zu nahen, thut man am besten, diejenigen Trümmerreste aufzusuchen, die sich den abgegrabenen Wurzelstöcken eines mächtigen Baumstammes vergleichen lassen, welcher durch dieselben kühn in die Lüfte emporgetrieben worden ist. In einem solchen Verhältniss steht zu dem Pantheon jene herrliche Wasserleitung,

welche noch heutzutage Rom mit dem besten Trinkwasser versorgt und den brausenden Strom seines Ueberflusses in das weite Becken der Fontana di Trevi ergiesst. Denn sie hatte die Bestimmung, die Thermen des Agrippa, deren Kuppelgebäude das Pantheon war, mit Wasser zu versorgen.

1. Bogen der Aqua Virgo.

Das Wasser der Aqua Virgo ist einem Quell entnommen, welcher bei Torre di Salone, etwa beim achten Meilenstein der Via Collatina entspringt. Es fliesst in der Richtung derselben in einem unterirdischen Canal, der durch den Monte Pincio geführt ist, wo es in einer zweistöckigen Piscina gereinigt und dann auf Bögen nach den Thermen des Agrippa geleitet wurde. Von diesen sind noch ansehnliche Reste bei der Waschanstalt in Nr. 12 der Via del Nazareno und im Hof des Palazzo del Bufalo ebendaselbst Nr. 14 erhalten. An dem über denselben hinlaufenden Gesims ist auf beiden Seiten eine Inschrift wiederholt, aus der wir lernen, dass Caligula in seinem Wahnsinn behufs der Anlegung eines Amphitheaters dieses Werk zerstört hatte und dass Claudius genöthigt gewesen ist, diese Bögen von Grund aus neu aufzuführen.

Die Via lata, welche dem Corso entspricht, überschritt diese Wasserleitung vermittelst eines steinernen Bogens, dessen Grundmauern unter Pius IV auf Piazza Sciarra aufgefunden worden sind. Von dem grossen mit Säulen verzierten Wassercastell, vor dem sich die rauschenden Fluthen zum ersten Mal zeigten, ist der grösste Theil beim Graben der Fundamente, auf denen die Façade der Kirche S. Ignazio ruht, zum Vorschein gekommen und durch Donati in einer ausführlichen Zeichnung aufbewahrt worden.

An dieser Stelle muss der ungeheure Bau der Septa, des Stimmgebäudes zur Abhaltung der Centuriatcomitien, jener Riesenversammlungen, bei denen das gesammte römische Volk in wenigen Augenblicken seinen Willen kundgeben musste, gelegen haben, welcher sich bis nach dem Venetianischen Platz erstreckte.

Auch dies war eine der grossartigen Anlagen des Agrippa,

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

zu der J. Cäsar den Gedanken hergegeben hatte, weshalb sie auch nach ihm Septa Julia benannt wurde.

Dahinter breitete sich die Villa publica aus, wo die Wahlversammlungen statt hatten.

2. Tempel des Neptun auf Piazza di Pietra.

In der Nähe der Septa und, wie es scheint, bei dem erwähnten Castell der Aqua Virgo hatte Agrippa zur Verherrlichung seiner Seesiege einen basilicaförmigen Tempel des Neptun erbaut. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge besitzen wir einen ansehnlichen Theil dieses grossartigen Baues in der prachtvollen Ruine, welche der päpstlichen Dogana als Façade dient. Die elf Säulen, welche am Platz geblieben sind, sind mit einem riesenmässigen Gebälk belastet, das stark vom Feuer gelitten hat. Denken wir uns das Ganze auf einen hohen Unterbau gesetzt und die Säulen von Piedestallen getragen, die, wie die hier gefundenen Ueberreste gezeigt haben, mit den Basreliefdarstellungen von Provinzen geschmückt waren, so haben wir in der That ein architektonisches Gebilde der prachtreichsten Anlage vor uns. Den Styl der Zeit des Agrippa lässt es freilich nirgends wahrnehmen, dies ist aber auch nicht zu erwarten. Denn da berichtet wird, dass auch dieses Gebäude sich unter den durch Hadrian wiederhergestellten Bauten des Marsfelds befunden habe, so muss es nothwendig eine wesentliche Umgestaltung erfahren haben, indem es in der berühmten Feuersbrunst, welche diese ganze Umgegend verheert hatte, mit zu Grunde gegangen war.

Der Platz, auf welchem dieses Gebäude steht, war von einer Umfangsmauer aus mächtigen Peperinquadern umschlossen, von der ein ansehnlicher Rest in den Kellern des Palazzo Cini verborgen liegt.

Fragen wir nach dem muthmasslichen Zweck eines so umfangreichen Baues, der in seiner Anlage Manches mit den Kaiserforen gemein hat, so dürfte zur Antwort dienen, dass aller Analogie zufolge kein anderes der bekannten Gebäude des alten Rom sich so schicklich zum Sitz desjenigen Collegs geeignet haben kann, welches der Admiralität oder dem See-

ministerium entspricht, als gerade dieses Heiligthum des Neptun, zu dem die Argonautenhalle gehört zu haben scheint.

3. Das Pantheon des Agrippa.

Der unvergleichliche Rundbau, welchen Agrippa ursprünglich zum Schlusspunkt seiner Thermenanlage bestimmt hatte, mit der er an der Rückseite so zu sagen verwachsen ist, ist eines der edelsten und vollendetsten Erzeugnisse derjenigen Baukunst, die wir als specifisch römisch bezeichnen dürfen. Als eine solche staunenswerthe Schöpfung zum ersten Male ins Dasein trat, scheint der Urheber dieses herrlichen Kuppelgebäudes selbst davor zurückgewichen zu sein und erkannt zu haben, dass es sich nicht zum alltäglichen Aufenthaltsort für Menschen, sondern nur zu einer Wohnung der Götter eigne.

Es ist eben so schwer, in die Berichte der Schriftsteller über die Umgestaltung, welche der Grundgedanke des Agrippa erfahren, eine innerlich harmonische Uebereinstimmung zu bringen, als es misslich ist, die Uebergänge der Metamorphose nachzuweisen, welche der vom Künstler entworfene Plan hat durchgehen müssen. Nur so viel lässt sich in Betreff der formellen Umbildung des Ganzen behaupten, dass diese Verwandlung sehr traurige und ungünstige Folgen gehabt hat. Die Verschmelzung des Rundbaues mit den geradlinigen Massen der Vorhalle hat trotz aller aufgewandten Mühe und trotz eines endlosen Aufwands der kostbarsten Mittel nicht gelingen wollen und das originelle Gebilde des römischen Architekten ist durch die Verkuppelung mit banalen griechischen Bauformen, die an dieser Stelle ziemlich nichtssagend auftreten, seiner ganzen Bedeutung verlustig gegangen, oder doch wenigstens um seinen phrenologischen Ausdruck gekommen. Denn Niemand, der nicht im Voraus weiss, warum es sich handelt, wird beim Anblick jenes Porticus von einer Ahnung des Wundergebildes erfüllt werden, welches dahinter liegt und das als einer der herrlichsten Triumphe des menschlichen Geistes über die mit der Schwerkraft verbündete Materie betrachtet werden muss.

Feuersbrünste, Erdbeben, frevelnde Menschenhände, alle

Unbilden der Zeit haben sich vergebens an der Zerstörung dieses nie genug bewunderten Backsteingefüges versucht. Aus allen Prüfungen ist es siegreich hervorgegangen und selbst jetzt, wo man es nicht blos seines letzten Edelschmuckes beraubt, sondern — was weit schlimmer ist — mit müssigen und ungehörigen Zierrathen verbrämt hat, steht es noch glorreich und in seiner Urschöne da wie am ersten Tage.

Um sich einen Begriff von der Grösse und Gediegenheit des Werks zu verschaffen, thut man gut, zuerst den ganzen Rundbau von aussen zu umschreiten. Hierbei werden wir zunächst die schöne Vertheilung der Massen zu bewundern Gelegenheit haben. Nachdem sich der erste Mauerring, welcher auf einer Travertinbasis ruht, zu einer Höhe von nahe an 40 Fuss erhoben hat, schliesst er sich mit einem einfachen Kranzgesims ab, auf dem der zweite Ring festen Fusses ruht. Dieser aber ist bereits durch eine Reihe von grösseren und kleineren Constructionsbögen, welche symmetrisch mit einander abwechseln, vor jeder Senkung geschützt. Nachdem er sich etwa 30 Fuss hoch aufgebaut hat, sucht auch er vermittelst eines mit Kragsteinen zweckmässig verzierten Gurts neue Festigkeit zu gewinnen und nimmt nun den wenige Fuss niedrigeren dritten Ring auf seine Schultern. Auch dieser vertheilt die ihm aufzubürdende Last mit Hülfe einer gleichen Anzahl der erwähnten Bögen möglichst allseitig und trägt so die harmonisch gerundete Kuppelwölbung kühn in die Lüfte.

Im Alterthum war wohl dieser ganze Backsteinbau mit einem Stucküberzug geschützt und geschmückt. An dem oberen Kranzgesims der Rückseite sind zwischen den Kragsteinen noch Spuren von Terracottaverzierungen vorhanden, die einen Theil dieser ornamentalen Umkleidung gebildet zu haben scheinen.

Bei der Betrachtung des Inneren werden wir leider in der Nachweisung des constructiven Zusammenhangs vielfach durch sinnlose ornamentale Zuthaten und rücksichtslose Umgestaltung der aus dem Bildungsprocess hervorgegangenen Räumlichkeiten behindert. So viel lässt sich indess auch bei einer nur flüchtigen Untersuchung gewahren, dass der Architekt überall bemüht gewesen ist, die gegen 20 Fuss dicken

Mauern des unteren Rings durch eingelegte hohle Räume nicht blos zu entlasten, sondern mit Hülfe der dadurch veranlassten Gewölbeconstructionen auf's Neue zu festigen. Zwischen jedem der acht modernen Altäre liegt eine von Säulen getragene Halle und hinter denselben je eine nach aussen gewandte Nische, zu der die in regelmässigen Abständen angebrachten Thüren führen.

Die nahe an 70 Fuss hohe Kuppelwölbung steht auf der dem zweiten äusseren Ring entsprechenden Attica, welche am meisten durch moderne Verunstaltungen gelitten hat. Die hinter derselben liegenden Mauern bieten einer Reihe von Räumen Gelass dar. Die Mauermasse des dritten Rings aber, welche die Kuppelwölbung bis zu einem Drittel ihrer ganzen Höhe umschliessen, ist durch einen rings umlaufenden Gang wegsam gemacht, und letzterer ist durch häufig wiederkehrende Bögen überbrückt und durch die an der Aussenseite erscheinenden Fensteröffnungen beleuchtet.

Der Durchmesser der Kuppelwölbung entspricht annäherungsweise ihrer Höhe. Die runde Scheitelöffnung, von welcher das Innere eine wahrhaft magische Beleuchtung empfängt, misst gegen 40 Fuss im Durchmesser. An derselben ist der letzte und einzige Rest der reichen Bronzeverzierungen zurückgeblieben, mit denen dieses Gebäude dereinst prangte. Es besteht derselbe in einem mit Eiern und Laubwerk geschmückten Ring, welcher die Mündung rings einfasst und dem Mauerrand nicht blos grössere Festigkeit und Schutz, sondern auch ein anmuthreiches, aber einfaches und zweckdienliches Ornament leiht.

In ähnlicher Weise sind jedenfalls die fünf concentrischen Reihen stufenweis sich verjüngender Cassettonen verziert gewesen. Auch wird in der That berichtet, dass man beim Ausweissen derselben auf Metallspuren gestossen sei.

Die sechs zwischen den Altären liegenden Nischenräume werden von je zwei cannelirten Säulen und ebenso viel Pilastern gestützt. Der grössere Theil derselben besteht aus Monolithen jenes kostbaren gelben Marmors, dessen sich die Alten bedient haben. Sie sind über 32 Fuss hoch und in Rücksicht auf diese beträchtliche Grösse einzig in ihrer Art.

Selbst den Alten war es nicht möglich gewesen, sämmtliche zur Ausschmückung dieses Prachtraums erforderlichen Säulen aus diesem seltenen Material herzustellen, weshalb sie genöthigt gewesen sind, sechs derselben durch Pavonazzettoschäfte zu ersetzen. Diese sind indess durch eine Beize, welche den Marmorglanz und die Durchsichtigkeit des Steinkorns nicht benachtheiligt hat, auf eine solche Weise mit den übrigen gelben Massen in Harmonie gebracht, dass selbst geübte Augen dadurch getäuscht worden sind. Für die Beurtheilung der farbigen Architektur der Griechen ist diese Thatsache von hoher Wichtigkeit, indem sie uns lehrt, auf welche Weise sie weisse Marmormassen zu stimmen vermocht haben, ohne die Textur des herrlichen Gesteins zu verbergen.

Einer Angabe des Plinius zufolge waren hier in irgend einer nicht mehr nachweisbaren Verbindung mit den Säulen Karyatiden aufgestellt, die einen gewissen Diogenes von Athen zum Urheber hatten. Es scheint, dass es freie Wiederholungen der Gebälkträgerinnen des Pandrosiums gewesen sind und wahrscheinlich ist die im Braccio nuovo befindliche Statue, welche aus dem so nahe beim Pantheon gelegenen Palazzo Giustiniani stammt, eine derselben.

Die farbigen Marmorplatten der Attica sind erst vor etwa 100 Jahren unter Benedict XIV weggenommen und durch die gegenwärtige Coulissenmalerei ersetzt worden. Der Verlust dieses polychromen Systems ist für die Untersuchung über die farbige Architektur der Alten ein sehr beklagenswerther. Denn obwohl dieser Theil des Gebäudes in verhältnissmässig späten Zeiten auf eine solche Weise umgestaltet gewesen ist, so lässt sich doch die Wirkung, welche jene schön gestimmten Marmormassen hervorgebracht haben werden, durch kein Experiment ersetzen.

Nach dem, was sonst noch in diesem Gebäude von der Zusammenstellung farbiger Steine zurückgeblieben ist, lässt sich auf eine sehr reiche und schöne Wirkung schliessen. Welch herrlichen Contrast bilden nicht die schön gearbeiteten Capitäle und Basen aus weissem Marmor zu den gelben Säulenschäften und zu dem in das Gebälk eingelassenen Porphyrstreifen. Der Fussboden hat von einem solchen Farben-

schmuck noch am meisten erhalten, obwohl auch hier die ursprüngliche Anordnung als gestört angenommen werden muss, da die in den Boden versunkenen Säulenbasen allein beweisen, dass er im Lauf der Zeit aufgehöht worden ist, was auch auf die Verhältnisse der Massen nicht ohne optische Rückwirkung geblieben sein kann.

Merkwürdig ist der hufeisenförmige Bogen, welcher sich über dem Eingangsthor erhebt. Er bildet einen ausgesprochenen Gegensatz zu dem der Tribune, deren Gebälkvorsprünge von zwei Säulen getragen werden, während der bei der Thüröffnung unterbrochene Architrav sich nur auf Pilaster stützt.

Die zu Altären umgestalteten Aediculen sind theils mit Giebeln, theils mit Bögen eingedeckt, jene werden von cannelirten Säulen aus gelbem Marmor, diese von Porphyrsäulen getragen. Die Wände, vor denen sie aufgestellt sind, sind ebenfalls mit farbigen Marmorplatten bekleidet und müssen zur Zeit ihres ursprünglichen Glanzes prachtvoll widergestrahlt haben.

Die Thürbekleidung ist der einzige ansehnlichere Rest der reichen Erzarbeiten, mit denen dieses Gebäude vormals ausgestattet war. So einfach der Schmuck ist, mit dem uns diese riesigen Pforten jetzt entgegentreten, so imposant ist er für denjenigen, der reines Ebenmaass und eine zweckmässige Gliederung so ausgedehnter Flächen zu würdigen versteht. Die mit Rosettenköpfen versehenen Nägel, welche die einzelnen Felder in schön vertheilten Zwischenräumen umsäumen, sind die einzige Zierrath, die wir daran gewahren. Die Fensteröffnung über der Thür ist mit einem aus übereinander gestellten Bögen gebildeten Gitter geschlossen und gleichzeitig für Licht und Luft wegsam gemacht.

Am meisten ist die Zerstörung des bronzenen Gebälks zu beklagen, mit dem die Vorhalle bis auf Urban VIII eingedeckt war. Dies war aus Blechröhren ganz nach dem nämlichen Princip construirt, nach welchem wir unlängst den Menaicanal durch Stephenson haben überbrücken sehen. Verschiedene Museen bewahren noch einen oder den anderen der grossen Nägel auf, mit denen jene Bronzeplatten zusammengenietet waren. Die einzige Kunde, welche wir von diesem

genialen Mechanismus haben, wird dem Serlio, einem Architekten des sechzehnten Jahrhunderts, der eine Zeichnung davon aufbewahrt hat, verdankt.

Der erwähnte Papst aus der Familie der Barberini hat sich der Barbarei schuldig gemacht, diese wichtigen Ueberbleibsel hinweggenommen und eingeschmolzen zu haben. Eine zur Linken des Hauptthors angebrachte Inschrift rühmt die sinnvolle Verwandelung dieser Erzmassen in Kirchenschmuck und Kanonen.

Zu beiden Seiten des Eingangs zur Rotonda sind zwei ungeheure Backsteinnischen angebracht, in denen die Colossalstatuen des Augustus und des Agrippa aufgestellt gewesen sein sollen. Mir scheint diese Annahme gewagt und gegen den Geist beider staatsweisen Männer.

Die von 16 Granitsäulen getragene Vorhalle hat, für sich betrachtet, etwas Gewaltiges, wenn man unter ihr wandelt. Sie schwindet beim Hinaustreten auf den Platz, der zu hoch liegt. Als derselbe noch auf sein ursprüngliches Niveau beschränkt war und man über fünf Stufen zu dem Gebäude hinaufsteigen musste, wird die Fernwirkung desselben eine wesentlich verschiedene gewesen sein, wie sich sogar nach dem kleinen Stück des ausgegrabenen Plattenbodens beurtheilen lässt, welches zur Rechten des Rundbaues zum Vorschein gekommen ist.

Das Giebelfeld soll mit einer Gigantenschlacht geschmückt gewesen sein. Unter demselben liest man den Namen des Agrippa, des Erbauers, und weiter unten in kleineren Schriftzeichen die des Septimius Severus und des Caracalla, welche das bereits verfallene Gebäude mit aller Pracht wiederhergestellt zu haben sich rühmen.

An der Stelle, wo der Backsteinbau sich mit der Vorhalle verbindet, ist die Aussenseite mit Marmorplatten und Pilastern bekleidet. Der Architekt hat Alles aufgeboten, dem Blick die Discrepanzen zu verbergen, welche der Zusammenstoss der geradlinigen Massen mit einem Rundbau allezeit darbietet, ohne dass es ihm gelungen ist, einem feinfühlenden Auge diese Irrationalität vergessen zu machen.

Man kann noch jetzt die Kuppel gefahrlos besteigen,

muss sich aber wegen der Schlüssel an den Maggiorduomo nach dem Vatican wenden. Die Aussicht von der Höhe des mit Blei eingedeckten Dachs ist sehr belohnend und ebenso mannigfaltig als belehrend. Besonders ist sie wichtig für denjenigen, welcher den Thermenbau, mit dem das Pantheon ursprünglich zusammengehört, zu überblicken wünscht.

4. Die Thermen des Agrippa.

Der bedeutendste Rest, welcher von diesem Thermenbau übrig ist, besteht in einer Tribune von grossem Umfang, die den Namen des Arco della Ciambella oder des Bräzelbogens führt, angeblich von einem daselbst gefundenen Bronzereif, der vergoldet war. Von dem Hofe des Hauses Nr. 42 in Via de' Cestari aus überblickt man am besten die Aussenseite dieses Rundbaues und seine Verbindung mit anderem Gemäuer, welches in die umliegenden Häuser eingebaut ist.

Der zu diesen Thermen gehörige See, auf welchem Nero das berühmte Schiffsmal abhielt, scheint bei S. Andrea della Valle gelegen zu haben, wo eine beträchtige Einsenkung des Bodens die Benennung des Thals veranlasst haben könnte.

5. Das Stadium des Domitian auf Piazza Navona.

Das griechische Stadium unterscheidet sich von dem römischen Circus hauptsächlich durch die Abwesenheit der Spina. Von einer solchen ist auf Piazza Navona nie ein Ueberbleibsel namhaft gemacht worden. Dieser ungeheure Platz scheint demnach zu jenem berühmten Stadium des Domitian zu gehören, das über 30,000 Zuschauer fasste. Gegenwärtig ist keine andere Spur von diesem Gebäude erhalten, als die Curvenlinien, welche die auf den alten Mauern errichteten Häuser wahrnehmen lassen.

6. Das Amphitheater des Statilius Taurus.

Von diesem Gebäude, welches 30 Jahr v. Chr. erbaut worden und bis zur Herstellung des Colosseums das einzige Amphitheater in Rom geblieben war, lässt sich nur die Lage andeuten, welche durch die ansehnliche Erhöhung des Monte Giordano gegeben ist.

7. Das Theater des Pompejus.

Von diesem umfangreichen Gebäude sind nur einige Quadermauern unter dem Palazzo Pio erhalten, der auf den Sitzreihen dieses Theaters aufgeführt worden ist, wie die nach Campo di Fiori gelegene Façade desselben deutlich wahrnehmen lässt. Die berühmten Säulenhallen und Gärten, welche hinter der Bühne sich ausbreiteten, reichten bis nach dem Teatro Argentina hinauf.

8. Das Theater des Balbus mit dem Porticus des Philippus.

Die Höhe, auf welcher der Palazzo Cenci steht, ist durch den Schutthaufen erzeugt, in welchen das Theater des Balbus zusammengesunken ist. Von dem zu demselben gehörigen Porticus stehen noch zwei Säulen mit einem Theil des Gebälks zu beiden Seiten der Thür Nr. 23 in der Via di S. Maria in Cacaberis.

9. Reste eines Rundtempels im Klosterhof von S. Nicola de' Cesarini.

In dem Klosterhof der Kirche S. Nicola de' Cesarini stehen noch vier Stümpfe eines Säulenkranzes, der einem in der Nähe des Circus Flaminius gelegenen Rundtempel angehört. Der Tuffstein, welchen wir hier verwandt sehen, weist auf eine frühere Epoche der Republik hin. Steigt man in den anliegenden Keller hinab, so trifft man auf einen fünften Säulenschaft, welcher auf dem Travertinbasament aufsteht, das hier zum Vorschein kommt.

Der erwähnte Circus lag in der Richtung des Platzes von Araceli nach Palazzo Mattei hin, wo in dem kleineren Hof die reichen architektonischen Ornamente aufbewahrt werden, mit denen die Schranken geschmückt gewesen zu sein scheinen. Bei dem Bau dieses Palastes sind die letzten Reste dieses Circus, der während des ganzen Mittelalters mit demselben verbunden gewesen ist, zu Grunde gegangen.

10. Das Mausoleum des Augustus.

Um die noch übrigen Abstandspunkte zu gewinnen, welche einen Jeden befähigen, sich auch in dem Strassenlabyrinth der modernen Stadt in Betreff der einst daselbst vorhandenen Prachtbauten zurecht zu finden, thut man gut, sich dem Corso entlang nach Via de' Pontefici zu begeben, an deren entgegengesetztem Ende die in Rücksicht auf den vormaligen Glanz ärmlichen Reste des Familiengrabes des Augustus halb verborgen liegen.

Die Augusteischen Anlagen beginnen in diesem Stadttheil schon bei S. Lorenzo in Lucina, wo der auf dem Platz von Monte Citorio aufgerichtete Obelisk und die Ueberreste jenes grossen Gnomons aufgefunden worden sind, dessen Plinius als des Werks des Novius, eines berühmten Mathematikers, gedenkt. Da jener Obelisk als Sonnenzeiger diente, so musste der Platz, auf welchen er seine Schatten zu werfen hatte, eine beträchtliche Ausdehnung haben. Er war mit Travertinplatten belegt, in welche die Linien und Zeichen aus Erz eingelassen waren, wie sich bei Entdeckung der letzten Spuren dieses Werks gezeigt hat.

Weiter hinab waren in der Umgegend von S. Carlo die Stellen bezeichnet, an welchen die verschiedenen Glieder der Familie des Augustus, eines nach dem anderen, dem Scheiterhaufen überantwortet worden waren. Mehrere der Steine, auf welchen die verbrannten Leichen namhaft gemacht werden, sind in neueren Zeiten vor der erwähnten Kirche ausgegraben und nach dem vaticanischen Museum versetzt worden, wo sie in der Gallerie der Statuen aufgestellt sind.

Von dem Mausoleum des Augustus selbst ist gegenwärtig nur die doppelte Backsteinmauer übrig, auf welcher sich vormals der Tumulus mit seinen Baumpflanzungen erhob. Die Umwandelung dieser Ruine in einen modernen Circus hat den ursprünglich schön gegliederten Organismus unkenntlich gemacht. Am besten übersieht man einen Theil jener Ringmauer von dem Hofe von Palazzo Valdambrini aus.

11. Die Moles des Hadrian.

Das riesenmässige Grabgebäude, welches sich Hadrian bei seinen Lebzeiten errichtet hatte, stellt sich uns von dem Tiberufer, in dessen Nähe wir uns befinden, in seiner ganzen Ausdehnung am vortheilhaftesten dar. Lohnend ist es, bei dem Hafen von Ripetta über den Fluss zu setzen, und sich auf dem nach Porta Angelica führenden Fusssteig erst diesem gewaltigen Rundbau zu nähern und ihn dann allmälig zu umwandeln. Nur so bekommt man einen richtigen Begriff von der Grösse und dem staunenswerthen Umfang des Werks.

Die vor der Fronte des Grabes liegende Brücke, welche von der Engelsburg ihren Namen führt, ist ein Theil dieser grossartigen Anlage des Hadrian und war nach seiner Familie die Aelische benannt.

Noch im achten Jahrhundert waren an diesem ursprünglich reich mit Säulen und Statuen geschmückten Wunderbau die Inschriften vorhanden, auf denen die Namen, Würden und Eigenschaften aller der Nachfolger des Kaisers verzeichnet standen, die hier nach und nach beigesetzt worden waren. Der schon früher erwähnte Mönch vom Kloster Einsiedeln hat auch diese nicht unerheblichen Urkunden in Abschriften aufbewahrt.

Das auf einer Basis von Travertinquadern errichtete Rundgebäude, welches aus demselben Material aufgeführt ist, birgt die Grabesgewölbe, welche unter den gegenwärtigen Zeitverhältnissen nicht zugänglich sind; auf demselben ruht der Backsteinbau der modernen Befestigung. Von der ursprünglichen Gestalt dieses jedenfalls höchst eigenthümlichen Gebildes können wir uns um so weniger eine richtige Vorstellung machen, als die Originalität des Erbauers alle Berechnungen leicht täuschen könnte. Die Münzen zeigen den Katafalk des Scheiterhaufens und nicht das Mausoleum des Kaisers. Der Pinienapfel von Bronze, welcher in dem päpstlichen Garten des Vaticans aufbewahrt wird, kann daher sehr gut den Gipfel des Gebäudes gekrönt haben.

12. Die Ehrensäule des M. Aurelius.

Die Ebene, welche zwischen den oben beschriebenen Bauten des Agrippa und den nach Porta del Popolo hin sich fortsetzenden Anlagen des Augustus sich ausbreitet, wurde von den Antoninen zur Errichtung von öffentlichen Denkmälern, die zur Verherrlichung dieser Kaiserfamilie dienen sollten, ausersehen. In dem Garten der Väter der Mission hinter Monte Citorio stand die 50 Fuss hohe granitene Ehrensäule des Antoninus Pius, deren Fussgestell in den päpstlichen Garten des Vaticans versetzt worden ist. Pius VI hat sie in Stücke schneiden und mit denselben den auf dem Platz von Monte Citorio errichteten Obelisk ausbessern und einen Saal der vaticanischen Bibliothek, sowie die Treppe des Palastes Braschi bekleiden lassen.

An der Stelle, wo sich jetzt der Palazzo Chigi erhebt, wurde dem M. Aurel ein Tempel erbaut, vor dessen Fronte die prachtvolle Säule aufgestellt war, deren Schaft mit einem spiralförmig sich emporwindenden Fries geschmückt ist, der die Hauptereignisse des Marcomannenkriegs darstellt. Der Inschrift, welche bei dem gegenüberliegenden Postgebäude, wo das Haus des Custoden dieser Säule stand, gefunden worden ist, verdanken wir die Nachweisung, dass letztere genau 100 altrömische Fuss mass, so dass nach der dadurch gewonnenen Bestimmung in unseren Tagen die Meilenzählung der Via Appia am schicklichsten hat bewerkstelligt werden können.

In Betreff der Höhe des Schafts ist diese Säule der des Trajan vollkommen gleich. Dagegen steht sie auf einem viel höheren Piedestal, welches trotz dem, dass es tief in den Boden versunken ist, immer noch sich um ein Bedeutendes über das moderne Pflaster erhebt. Die gegenwärtige Marmorbekleidung dieses Fussgestells hat dazu dienen müssen, das stark beschädigte Denkmal in seinen Grundfesten zu verstärken. Da der Blitz öfters in die Säule eingeschlagen, so hatte dasselbe bedeutend gelitten, als Sixtus V es durch Fontana und dessen Neffen Carlo Maderno wiederherstellen liess. Beim Hinaufsteigen bemerkt man die eisernen Klammern, mit denen die aus ihren Fugen weichenden Steinblöcke

zusammengehalten werden. Ohne diese Hülfe wäre dieses herrliche Monument wohl schon längst unter seiner eigenen Bürde zusammengesunken.

Die sonst sehr interessanten Sculpturen lassen sich hier sowenig wie bei der Trajanssäule an Ort und Stelle geniessen. Man muss zu diesem Zweck sich der geistvollen Radirungen des Sante Bartoli bedienen, und wo es auf genauere Untersuchungen, namentlich in Betreff des germanischen Volksstamms, der uns hier zum ersten Mal in der ganzen Fülle des historischen Daseins entgegentritt, ankommt, Gypsabgüsse zu Hülfe nehmen. Die Germania des Tacitus kann nicht besser illustrirt werden, als durch diese lebensvollen Charakterbilder.

Die Aussicht, welche man von dem Altan dieser Säule geniesst, ist nicht blos von bezaubernder Schönheit, sondern auch für die Orientirung des Blicks höchst belehrend. Nirgends tritt uns der Pincio, der Gartenhügel der Alten, der Quirinal, das Capitol so deutlich entgegen als hier. Das Treppengebäude des Aurelianischen Sonnentempels und die Lage des Jupitertempels auf Araceli stellen sich uns namentlich wahrhaft majestätisch gegenüber. Vor Allem aber imponirt die neuere Stadt durch die zahlreichen Kuppeln, unter denen die von S. Andrea della Valle, S. Carlo a' Catenari und S. Giovanni de' Fiorentini hoch emporstreben. Alle aber werden geschlagen durch Michel Angelo's Riesengebilde, durch dies schönste und grösste aller Domgewölbe, welches vielleicht an keiner anderen Stelle seine unerreichbare Grösse so zur Schau trägt wie gerade hier. Nur das Pantheon kündigt dem Kennerblick einen in bescheidener Stille verharrenden Nebenbuhler an. Denn das Urbild wird durch keine Nachahmung übertroffen, und eine solche ist die Kuppel von S. Peter. Erklärte sie doch ihr genialer Schöpfer selbst für nichts Anderes als für einen kühnen Versuch, jenes harmonisch gefügte Gewölbe hoch in die Lüfte zu versetzen.

B.

ROMS ANTIKENSCHÄTZE.

I.

DAS CAPITOLINISCHE MUSEUM.

Gewöhnlich glaubt der Freund der Antike nichts Wichtigeres zu thun zu haben, als nach dem Vatican zu eilen, welcher allerdings das erste und grösste Museum der Welt birgt. Wenn es sich indess darum handelt, die Eindrücke zu regeln, und durch eine zweckmässige Vertheilung derselben eine Methode einzuleiten, die rasch und sicher zum Ziele führen soll, so muss man einem Jeden, dem es um Belehrung und dauernden Genuss zu thun ist, rathen, mit den capitolinischen Kunstwerken zu beginnen, theils weil diese überschaulicher sind, theils weil sich unter denselben auch solche befinden, die das Fortschreiten vom Leichteren zum Schwerverständlichen gestatten. Wer sich unmittelbar vor den Laokoon begiebt, darf sicher sein, sich diesem genialen Kunstwerk gegenüber hülf- und rathlos zu befinden, so gut wie der, welcher seine Lectüre des Griechischen mit Pindar und Aeschylus beginnen wollte. Um die Höhen der idealen Anschauung zu erklimmen, auf denen die Schöpfer ähnlicher mythologischer Gebilde gewandelt haben, bedarf es wenigstens einer Verständigung über das, was man bei ihnen zu finden verhofft. Wem es nur darum zu thun ist, täuschende Nachahmungen der reinsten Naturschöne oder einen lieblichen, auch wohl einen ergreifenden Ausdruck des Schmerzes, des Zorns oder der Freude zu bewundern, der thut besser, sich an diejenigen Kunstwerke zu wenden, denen er durch seine ganze Geistes- und Seelenstimmung näher steht und bei denen er gewöhnlich auch grössere Befriedigung zu finden pflegt, als bei der Antike, die ihm doch zuletzt kalt scheint.

Nichts ist sittlich verderblicher als ein eingebildeter und geheuchelter Kunstenthusiasmus. Dagegen ist für das wahre und tiefe Verständniss des Schönen nichts so fördernd als die Erkenntniss und das aufrichtige Eingestehen der sokratischen

Unkunde. Gewöhnlich meint man, dass ein scharfer Ueberblick der Mängel und Vorzüge eines Bildwerks nothwendig und geraden Wegs zur Kennerschaft führen müsse. Sehr oft ist aber gerade das Gegentheil der Fall, und ein kindliches Gemüth findet auch hier in seiner Einfalt gar manchmal das heraus, was der Verstand der Verständigen nicht sieht.

Der aufrichtige und wahre Genuss der Antike setzt eine, wenn auch nur annähernde Kenntniss der eigenthümlichen Zeichensprache voraus, deren sich die Alten bedient haben, um ihre Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Diese ist keineswegs immer dieselbe gewesen, sondern in den verschiedenen Culturepochen, welche die alte Kunst durchschritten hat, ist ein deutlicher Wechsel des Formenwerths bemerkbar, und die verschiedenen Style, denen man einzelne Bildwerke zuweist, sind nichts Anderes als der Inbegriff der Ausdrucksweisen, zu denen man die Gebilde der Natur in diesem oder jenem Sinne verwandt hat.

Um nun für die Beurtheilung der antiken Formenbestimmungen sichere und feste Anhaltspunkte zu gewinnen, ist nichts so vortheilhaft, als das Studium derjenigen Kunstwerke, welche einen Vergleich mit der Wirklichkeit, der wir selbst angehören, zulassen. Bei mythologischen Darstellungen ist dies so wenig der Fall, wie die poetische Sprache irgend eines Volks auf dessen alltägliche Verkehrsmittel schliessen lässt. Wer würde sich beim Vernehmen der sprudelnden Ausdrucksweise des Shakespeare die einsylbige Nation denken können, der der Dichter angehört? Wer einen Begriff von der Geschichte gewinnen können, die er so wahrheitsgetreu schildert?

Um zu der dichterischen Anschauung der Alten vorzudringen, muss man sich ihrer historischen zu versichern suchen. Für uns ist diese immer noch überschwenglich genug. Bis in die spätesten Zeiten hat die alte Kunst jene geistreiche Weise des Vortrags nicht aufgegeben, die ihre Hauptkraft mehr im Verschweigen und Vergessenmachen, als in dem geistlosen Festhalten der blos sinnlich wahrnehmbaren Eigenthümlichkeiten sucht.

1. Die Reiterstatue des Marc Aurel.

Es ist bekannt, dass Michel Angelo von diesem in seiner Art einzigen Kunstwerk zu sagen pflegte, dass das Ross nur den erhobenen Fuss zur Erde zu setzen brauche, um die Täuschung, als handele es sich um ein lebendiges Wesen, zu vollenden. Ausgezeichnete Künstler haben es alles Ernstes versucht, mit dieser ebenso anspruchslosen als allseitig und reich entfalteten Darstellung der historischen Wirklichkeit zu wetteifern, um sich am Ende von der Unausführbarkeit ihres Vorhabens zu überzeugen. Mit der Vermeidung augenfälliger Uebelstände, ja selbst mit einer feineren Beobachtung der Schönheitsgesetze ist es dabei nicht gethan: vor Allem handelt es sich darum, den künstlerisch gefassten Gedanken dem trägen Stoff, welcher ihn zum Ausdruck bringen soll, in einer solchen Weise anzupassen, dass dieser mit jenem nirgends in Widerspruch geräth.

Die entschiedene Ueberlegenheit, welche diese Darstellung des sieg- und gnadenreichen Kaisers über alle ähnlichen Schilderungen zu behaupten scheint, hat vorzugsweise in dem schlichten Chronikenstyl ihren Grund, welchen der Künstler gewählt hat. Nirgends begegnen wir dem Bestreben, seinen Helden zu vergöttern, sondern vielmehr dem grossartigen Entschluss, ihn aller derjenigen Eigenschaften zu entkleiden, welche nur ein Darlehen vorübergehenden Glanzes sind, und die daher von der Geschichte nicht anerkannt werden.

Das Ross scheint genau dasselbe zu sein, welches seinen Herrn erst über die Wahlstatt getragen und jetzt an den auf die Kniee gesunkenen Gefangenen, die gnadeflehend zu ihm aufblicken, stolz und gemessenen Schrittes vorüberträgt. Jede Bewegung des edlen Thieres hat Sinn, und der Geist seines

Führers scheint auf dasselbe übergegangen zu sein. Der kundige Beschauer fühlt, dass es nur der Veranlassung bedarf, um die in dem schweren Knochenbau ruhende Kraft zur augenblicklichen Vollentwickelung gelangen zu lassen.

Marc Aurel, einer der edelsten Zöglinge der Stoa, zeigt eine erhabene Selbstbeherrschung, die ihn um so theilnahmsvoller gegen Andere stimmt. Milden Sinnes erhebt er die Rechte und giebt den Ueberwundenen das Zeichen der Gnadengewähr. Wir fühlen mit ihm die beseligende Rückwirkung dieser schönen Handlung.

Bei der Vergleichung der künstlerischen Vorzüge des Rosses mit denen des Reiters, bleibt jenes weit hinter diesem zurück, ja so sehr, dass Einzelne sogar dem Gedanken haben Raum geben wollen, es handele sich hierbei um die Erzeugnisse zweier verschiedenen Künstler. Diese Annahme scheint indess gewagt, obwohl sie durch den Umstand unterstützt wird, dass die Figur auf das Ross aufgesetzt ist und jetzt noch ganz leicht mit einer anderen ihr anzupassenden vertauscht werden könnte, indem sie sich abheben lässt, und von einer solchen Veränderung keine einzige materielle Spur zurückbleiben würde.

Der Kaiser ist mit einem einfachen Kriegsmantel angethan. Sonst trägt er weder Waffenschmuck, noch andere Abzeichen seiner Würde. Die Bildnissähnlichkeit scheint schlagend gewesen zu sein, da jeder einzelne Zug, ja jede zufällige Bewegung das Gepräge der Individualität zeigt. Selbst seine Weise, zu Pferde zu sitzen, ist dermassen charakteristisch, dass Schönheitsrücksichten dem Wahrheitsgetreuen kühn nachgesetzt worden zu sein scheinen. Denn es ist nicht zu leugnen, dass die stark abstehenden Füsse des Reiters namentlich in der Vorderansicht unangenehm auffallen. Dagegen behaupten Cavalleristen, dass gerade diese Weise des Schlusses für einen Mann, der ohne Sattel und Bügel reitet, vollkommen naturgemäss sei.

Bei dem Pferd hat sich der Künstler die Freiheit genommen, die gehobenen Füsse übers Kreuz zu setzen, was für die stylistische Anordnung der Massen von wohlthätigen Folgen ist, dagegen mit der Naturwahrheit, ja sogar mit den

Naturbedingungen streitet. Ein Pferd, welches so schreiten wollte, würde sich die antagonistischen Muskeln zerreissen, wie durch mechanische Experimente nachgewiesen worden ist.

2. Die Skordiskerkönige im Hofe des Conservatorenpalastes.

Die zwei schönen Statuen gefangener Barbarenkönige, welche in der durch ein Gitter verschlossenen Halle im Hof des Conservatorenpalastes aufgestellt sind, geben uns ein lebensgetreues Bild von der Schreckenspracht eines römischen Triumphzugs. Diese wahrhaft königlichen Gestalten treten uns mit einer Würde und Hoheit entgegen, die vor der Grösse der weltbeherrschenden Nation nicht zurückweicht, selbst dann nicht zurückbebt, als sie sich ihrer rettungslos bemächtigt hat. Als das Oberhaupt eines freien Volks hält ein jeder dieser Führer die angeborenen Rechte als unveräusserlich fest, und obwohl sie sich im Angesicht des unvermeidlichen Todes befinden, verzichten sie nicht auf die Möglichkeit der Wiedererlangung der ihnen geraubten, aber nimmer verloren gegebenen Güter. Sowie die Gunst des Augenblicks eine Gelegenheit darbieten würde, die Ketten zu sprengen, in die sie das Schicksal geschlagen hat, würden sie Löwen vergleichbar Alles, selbst das Leben daransetzen, um ihre Freiheit zu wahren. Es ist nach einem solchen Versuch, dass wir sie hier dargestellt sehen. Dem Römer galt Verrath, was ihnen als ächtes und unsterbliches Heldenthum schien. Sie haben ihr verwegenes Beginnen mit dem Verlust beider Hände büssen müssen. Die eine dieser beiden Statuen lässt die Stummel deutlich wahrnehmen; dass sie auch dem Gefährten abgehauen worden waren, geht aus der ganzen Haltung des Körpers hervor, der dieser Steuerruder des Tritts verlustig gegangen erscheint.

Aber auch jetzt noch ist ihr trotziger Sinn ungebrochen, ihr hohes Gemüth ungebeugt. Was Verzweifeln heisst, kennen sie nicht. Mitten in dem Triumphgewühl, welches sie umrauscht, blicken sie voll Verachtung auf eine Nation herab,

die, die Rechte Anderer nicht ehrend, die eigene Freiheit zu Grabe trägt.

Die losen Beinkleider, der gefranzte Mantel und das Königsdiadem machen die Barbarenkönige kenntlich. Das dunkle Material des grauen Marmors passt trefflich zu dem düsteren Gegenstand. Denn als solchen hat ihn der Künstler, der zur Verherrlichung des Triumphs berufen worden war, gefasst und mit ächt historischer Unparteilichkeit auch den Feind in seiner Grösse zu ehren und bei der Nachwelt zu verherrlichen gewusst.

3. Die Gruppe eines von einem Löwen zerrissenen Pferdes.

Blutige Thiergefechte waren für das Quiritenvolk der höchste Genuss. Einen solchen Widerstreit der Kräfte, wie ihn das Wechselglück des Circus darbot, wussten sie mit feinem Sinne zu beobachten, und es war ihnen eine Freude, das Ergebniss solcher Beobachtungen durch Kunstschilderungen festgehalten und verewigt zu sehen. Auch hierbei pflegten sie indess ihre Aufmerksamkeit mehr auf das Charakteristische und Wesentliche der Erscheinung als auf Zufälligkeiten zu richten, deren getreue Nachbildung dem modernen Künstler nicht erlassen werden würde, während dieser wohl nie im Stande sein möchte, den Alten in der Schilderung von Erlebnissen zu genügen, die ihm selbst nie geboten worden sind.

Die Gruppe eines von einem Löwen ereilten und gierig zerfleischten Pferdes liefert eines der bedeutsamen Beispiele solcher echt dramatischen Kunstdarstellungen. Vergleichen wir damit verwandte Schilderungen der Neueren, so werden wir finden, dass diese trotz eines weit kostbareren Mittelaufwandes und trotz der Verwickelung der Menschenfigur, welche sie in den Conflict gezogen haben, nur selten die Gränzen des Theatralischen überschritten haben.

Dieses geist- und lebensvolle Kunstwerk wurde unter Paul III in dem Almo aufgefunden, dessen parkartig hergerichtete Ufer es geschmückt haben wird. Trotz des Verlustes von Haupttheilen des Rosses bietet diese Schilderung einen grossen Gehaltreichthum dar.

4. Colossaler Bronzekopf.

Im Lateran scheint man das ganze Mittelalter hindurch alle jene Bronzewerke aufbewahrt zu haben, die aus der allgemeinen Zerstörung des Heidenthums gerettet worden waren. Unter Nicolaus V wurde dieser ansehnliche Rest einer kaiserlichen Colossalstatue, zu der auch die dabei aufgestellte, ursprünglich eine Kugel haltende Hand gehört zu haben scheint, mit vielen anderen ähnlichen Denkmälern nach dem Capitol versetzt. Sowie es zur Betrachtung sehr kleiner Gegenstände des Glases bedarf, so ist die richtige Bewerthung von Colossalgebilden oft nur dann möglich, wenn man sie in einem Abstand und in einer Aufstellung zu betrachten Gelegenheit hat, die derjenigen adäquat ist, für welche sie geschaffen worden sind. Wo diese Bedingung nicht erfüllt werden kann, ist namentlich das Verständniss der Gesichtszüge manchmal recht sehr erschwert. Denn diese werden bei Colossalstatuen dem Blick zumeist entrückt, und erheischen daher eine von der aller übrigen Theile verschiedene Behandlung. Es kommt daher nicht selten vor, dass wir solche hoch aufgestellte Köpfe, wenn sie uns nahe gebracht werden, kaum wieder erkennen. Hierin liegt wohl auch der Grund, warum die Porträtähnlichkeit derartiger Stücke so schwer zu ermitteln ist. Der Unterschied, welcher zwischen dem Miniaturvortrage einer Münze und den Riesenverhältnissen eines die gemeine Wirklichkeit hoch überragenden Colosses obwaltet, ist ein so ungeheurer, dass eine Vermittelung auf geradem Wege oft ganz unmöglich ist. Denn die Bedingungen, unter denen die Formen in beiden Kunstwerken in die Erscheinung treten, sind so ganz andere.

Der Kopf, vor welchem wir uns befinden, dürfte eines der colossalsten Erzwerke sein, die wir aus dem Alterthume übrig haben. Schon deshalb verdient er sorgfältige Beachtung. Es ist ein unverputzter Guss, dessen fehlerhafte Stellen einfach mit Metallplättchen zugedeckt gewesen sind. Die lebensvolle Behandlung sollte uns augenblicklich auf die Spur des dargestellten Individuums führen, und doch ist dies nicht der Fall. Man begreift es kaum, wie ein Numismatiker, der

dieselbe Persönlichkeit täglich unter Augen haben muss — denn Niemand wird zweifeln, dass es sich um die Darstellung eines Kaisers handelt —, bei dem Zusammentreffen mit diesem scharf ausgedrückten Bilde nicht augenblicklich es bei seinem rechten Namen anrufen sollte. Und doch ist es so. Sei es, dass Fahrlässigkeit oder Gleichgültigkeit die genauere Untersuchung dieser Lüge verhindert haben, oder dass es wirklich unmöglich ist, unter den obwaltenden Umständen zu einem festen Urtheil zu gelangen, Thatsache ist es, dass man sich bis jetzt über das dargestellte Individuum nicht hat einigen können.

Aller Wahrscheinlichkeit zufolge haben wir in dieser Bronze eines der seltenen Bildnisse des Otho aufbehalten, mit dessen Büste es namentlich in der Anordnung des künstlichen Haarschmuckes der Stirn, welcher so charakteristisch ist, genau stimmt. Sollte diese Vermuthung Grund haben und sich bei genauerer Prüfung als richtig bewähren, so würde dies namentlich für die Beurtheilung der Schnelligkeit, mit welcher die Alten solche Porträts zu fördern im Stande gewesen sind, von Wichtigkeit sein. Denn bekanntlich hat dieser Kaiser im Ganzen nur drei Monate den Thron behauptet.

Ein anderer in der Nähe aufgestellter Colossalkopf von trefflicher Erhaltung und guter Arbeit bietet dieselbe Schwierigkeit der ikonographischen Bestimmung dar. Man hat ihn für ein Bildniss des Domitian erklärt in einer Zeit, wo man bei Ermittelung der Porträtähnlichkeit von ähnlichen werthvollen Denkmälern, mehr Ernst und Fleiss anwandte als jetzt, wo sich Niemand um derartige Thatsachen bekümmert und sich schnell bei der Versicherung des Incognitos beruhigt.

5. Fragmente von Marmorcolossen.

Unter den im Hof des Conservatorenpalastes zerstreut aufgestellten Ueberresten mehrerer Colosse von ausserordentlichem Umfang zeichnen sich vor allen zwei Füsse aus, von denen es nicht ganz sicher ist, ob sie beide derselben Statue angehört haben. Sie sind von einer wunderbar sorgfältigen Ausführung und von trefflicher Arbeit. Der Bildner zeigt ein so tiefes Verständniss aller Theile, welche in dem so ver-

wickelten Mechanismus des menschlichen Fusses zu einem organischen Ganzen zusammentreten, dass er dieses lebensvolle Gefüge prometheusartig geschaffen und nicht nachahmend gestaltet zu haben scheint. Der Uebergang von den weicheren Gebilden zu denjenigen Theilen, welche durch Fettlagen und Lederhaut geschützt sind, das darunter liegende unverrückbar verbundene Knochengerüste, auf dem die Last eines so wuchtvollen Körpers ruhen soll, die Blutströme in schwellende Adern eingeschlossen, welche die verbrauchte Lebenskraft jeden Augenblick ersetzen, selbst die Nägeldecken sind so ganz im Sinne und Geiste der Natur gebildet, dass man versucht sein könnte, an eine Täuschung, wie sie uns das Mikroskop in den niederen Bereichen des Daseins vorführt, zu denken. Hier aber offenbart sich uns ein noch weit grösseres Wunder: das Wesen, dem wir uns gegenüber befinden, erscheint nicht wie dort einer niederen Daseinssphäre entrückt, sondern es schaut aus seiner Welt auf uns herab. Ein Geist, mächtiger und grösser als der gemeiner Creaturen, hat sich mit einem Leibe angethan, der ihm eine würdige Wohnstätte gewährt. Es ist nicht ein vergrössertes Spiegelbild, sondern in Wahrheit eine Incarnation der Idee, welche diesen Riesengliedern ihre ohne allen Vergleich grossartige Wirkung leiht.

Die hier aufgestellten Fragmente von verschiedenen Colossalstatuen — die Hände gehören bestimmt zwei einander symmetrisch gegenübergestellten Figuren an, denn sie sind beide recht — sind sämmtlich hinter der Basilica des Constantin gefunden worden, und es liegt daher die Vermuthung nahe, dass sie von dem unter Commodus eingeäscherten Friedenstempel des Vespasian, auf dessen Zeit der Styl hinweist, stammen.

6. Vier Basreliefs von einem Ehrendenkmal des Marc Aurel.

Die vier wohl erhaltenen Basreliefs, welche auf der Treppe des Senatorenpalastes eingemauert sind, sind aus der Kirche S. Martina hierher versetzt worden, ohne dass etwas Näheres über ihre weitere Herkunft bekannt ist. Die Annahme, dass sie von einem Triumphbogen stammen, mag wohl

zunächst durch die dargestellten Gegenstände veranlasst sein. Sie könnten indess ebenso gut einem anderen Ehrendenkmal dieses Kaisers entnommen sein, und ich bin insofern geneigt, dies zu vermuthen, als es schwierig sein möchte, vier Basreliefs gerade dieser Form und Dimension an einem Triumphbogen schicklich unterzubringen.

Die Folge, in welcher diese Darstellungen aufgereiht sind, ist nicht ganz richtig. Die zweite, in welcher der Kaiser zu Ross erscheint, sollte den Anfang machen. Denn dies ist die erste der vier in fortlaufender Folge dargestellten Handlungen. Wir erblicken ihn hier auf freiem Felde, und wie die ihn mit Feldzeichen umgebenden Legionssoldaten und die im Hintergrund angedeuteten Bäume beweisen, auf der Wahlstatt. Die überwundenen und unterjochten Feinde werfen sich ihm Gnade flehend zu Füssen und er scheint ihre Bitten zu gewähren. Die Aehnlichkeit, ja die Uebereinstimmung mit der berühmten Bronzestatue desselben Kaisers ist unverkennbar. Das eine Monument scheint auf das andere hinzuweisen und beide ergänzen sich einander in Betreff des Verständnisses der Haupthandlung.

Wahrscheinlich bezieht sich die dargestellte Siegesscene auf jene berühmte Niederlage, die Marc Aurel im Jahre 174 den Quaden beibrachte. Wäre einer der mit seinem Bruder gemeinsam gefeierten Triumphe gemeint, so würde dieser hier so wenig fehlen können, als er auf den Münzen jemals übergangen ist. Jener einem Wunder zugeschriebene Sieg scheint auf jede nur denkbare Weise verherrlicht worden zu sein.

Die vorangestellte Reliefplatte schildert den feierlichen Empfang des Kaisers bei der Porta triumphalis. Roma selbst tritt ihm als amazonenartig gebildete Jungfrau aus derselben entgegen und heisst ihn willkommen. In ihrem Geleite ist der Senat, dem Kaiser folgen dagegen seine Kriegsgefährten. Er hat bereits die Toga angelegt und das Haupt verschleiert. Die Spende erfolgt.

Unmittelbar darauf erblicken wir ihn auf dem Triumphgespann. Die Siegesgöttin erscheint über seinem Haupt, ein Tubabläser eilt ihm voran. In der Höhe ist der Tempel des

Saturn angedeutet, vor ihm öffnet sich einer der Triumphbögen, die über dem capitolinischen Clivus erbaut sind. Ueber diesen führt der Zug hinauf zum Tempel des capitolinischen Jupiter. Auf dem Korb des Wagens ist eine thronende Göttin zwischen Neptun und Minerva, welche sie umstehen, dargestellt. An dem unteren Theile des Wagens kommen Victorien zum Vorschein.

Ein Fragment derselben Darstellung kommt in Elfenbein vor und wird in dem Museo profano der vaticanischen Bibliothek aufbewahrt. Es beweist die Berühmtheit dieses Triumphs.

In dem vierten Basrelief ist die feierliche Opferhandlung vor dem capitolinischen Jupitertempel dargestellt. Dieser tritt uns in der Pracht entgegen, mit welcher ihn Vespasian hatte wiedererstehen lassen. Die Haupteigenthümlichkeit dieses Gebäudes besteht in der Vereinigung dreier Tempelcellen unter einem Dach. Diese sehen wir hervorgehoben. Die Mittelpforte führt zu dem Heiligthum des Jupiter, die beiden kleineren zu den Seiten jener zu denen der Juno und Minerva. Am Giebelfelde thronen alle drei Gottheiten in einer reichen Composition.

Die Vorbereitungen zum Opfer sind mit grosser Ausführlichkeit zur Darstellung gebracht. Der Kaiser steht mit verschleiertem Haupt vor einem tragbaren Altar, umgeben vom Camillus mit dem Weihrauchkästchen, dem Flamen mit der Pickelhaube, dem Popa mit dem Opferbeil. Der Ochse, den es treffen soll, steht reich geschmückt, aber ebenso fest gezäumt dabei.

7. Basreliefs vom Triumphbogen des Antoninus Pius.

Die beiden Basreliefs, welche von dem Triumphbogen stammen, welcher bei Palazzo Fiano den Uebergang der Via Lata in die Via Flaminia bezeichnete, stellen die Vergötterung der Faustina und die Einweihung des ihr und nachmals auch ihrem Gemahl zugeeigneten Tempels dar. Als dieses Ehrendenkmal, welches von der daran gelegenen Wohnung des portugiesischen Botschafters den Namen des Arco di Portogallo führte, unter Alexander VII behufs einer Erweiterung

des Corso weggebrochen wurde, sind diese Basreliefs hierher versetzt worden.

Das erste stellt den prachtvollen Scheiterhaufen dar, aus dessen Flammen die vergötterte Kaiserin einem Phönix gleich auf den Schultern einer fackeltragenden Sieges- oder Ruhmesgöttin zu den Wohnungen der Seligen emporgetragen wird. Das Marsfeld, auf welchem diese Handlung statt hat, ist durch einen am Boden gelagerten Jüngling personificirt. Der trauernde Gemahl, welcher dabei sitzt, scheint der Abgeschiedenen getröstet nachzuschauen. Der Kopf ist modern und der Ausdruck kann daher nur nach der Haltung der ganzen Gestalt beurtheilt werden.

Auf dem in die gegenüberliegende Wand eingelassenen Relief ist der Tempel der Faustina, welcher dieser Kaiserin an der Sacra Via errichtet worden war und dort noch jetzt steht, dargestellt. Auf einem Suggest, unter dem wir uns selbst die Rostra vorstellen dürfen, erscheint Marc Aurel, den Senatsbeschluss verkündend. Das vor ihm aufjubelnde Volk steht auf dem darunter liegenden Forum zusammengedrängt. Wenige symbolisch angedeutete Gestalten, darunter eine in bedeutend verjüngter Grösse, müssen die Menge vergegenwärtigen.

Der Umstand, dass die Köpfe der Hauptpersonen abgestossen waren, und der Mangel an inschriftlichen Nachweisungen hat die verkehrtesten Deutungen dieser Bildwerke veranlasst. Diesen zufolge gilt der Triumphbogen, zu dem sie gehörten, noch heutzutage für ein Ehrendenkmal des Marc Aurel, und in Uebereinstimmung mit dieser Annahme wird die Vergötterungsscene auf die jüngere Faustina bezogen, zu der indess der Tempel nicht passt.

8. Die Wölfin.

Das durch alterthümlichen Charakter und historische Erinnerungen interessante Erzbild einer Wölfin gehört zu den im Palast des Lateran aufbewahrten Bronzen, welche von dort auf das Capitol versetzt worden sind. Man ist daran gewöhnt, es für ein etruskisches Werk zu erklären. Ist es wirklich ein solches, so muss es als das roheste Machwerk,

welches von dieser kunstgeübten Nation auf uns gekommen ist, betrachtet werden. Mir ist kein einziges Gebilde aus Thon, Erz oder Stein bekannt, welches sich auf etruskische Kunst zurückführen und dieser allerdings nicht leblosen, aber durchaus styllosen Metallarbeit vergleichen liesse. Selbst jene fratzenhaften Figürchen, die man in der Kunstgeschichte kaum unterzubringen weiss und die sich zur zunftmässigen Plastik etwa so verhalten, wie schwache Nachklänge des Volkslieds zur schriftmässigen Dichtkunst, lassen eine grössere Leichtigkeit des plastischen Bildungstriebes wahrnehmen, als dies durchaus steife, ungefüge und bäuerische Werk. Nirgends giebt sich ein auch nur entferntes Verständniss des thierischen Knochenbaues kund, viel weniger aber die Geläufigkeit solcher Formen, deren sich die Kunst gleichsam unwillkürlich bedient, um diejenigen Eigenschaften und mehr zufälligen Erscheinungen in conventioneller Weise anzudeuten, welche sich nicht materiell in die Plastik übertragen lassen.

Je genauer man dieses originelle Denkmal betrachtet, um so mehr fühlt man sich rathlos in Betreff der Zeit, der es zuzuweisen sein möchte. Dass die Aedilen Cn. und Q. Ogulnius im Jahre 458 d. St. = 304 v. Chr. solch ein unbehülfliches Ding in der damals schon an etruskischen Kunstwerken reichen Stadt aufgestellt, dass sie es gewagt haben sollten, solch einen rohen Klumpen zum symbolischen Träger der Erinnerungen an die mythische Urgeschichte Roms zu machen, lässt sich schwer glauben.

Wenn man an irgend einem anderen Ort auf diese Bronze stiesse, so würde man unwillkürlich an das frühere Mittelalter erinnert werden, mit dessen Erzeugnissen das Werk mannigfache Uebereinstimmung zeigt. Namentlich sind es die Halslöckchen, welche denen der Löwen ähneln, auf welchen die Säulen von Kirchthüren und Ambonen ruhen. Nur haben selbst diese Primitivgebilde mehr von der Wirkung des architektonischen Styls erfahren, den man in der Wölfin ganz und gar vermisst.

Ist es wirklich ein altrömisches Werk — eine Frage, die ich weder aufzustellen noch zu beantworten wage —, so liefert es uns einen merkwürdigen Beweis des gänzlichen

Mangels an Kunstsinn bei dieser Nation in einer Zeit, wo die Nachbarstaaten bereits den Höhepunkt ihres artistisch-industriellen Strebens überschritten hatten. Wenn wir dann dabei bedenken, dass ihnen die Leistungen der Etrusker gerade auf dem Gebiet des fabrikmässig betriebenen Bronzegusses bekannt sein mussten, so setzt es eine ganz wundersame Stimmung des Eigenwillens voraus, diese so gänzlich zu ignoriren und zur Ausführung eines Nationaldenkmals einen handwerksmässigen Stümper zuzulassen, der nothwendig bei den Kundigen Lachen statt Bewunderung erregen musste.

Die Löcher am Hinterbein dieses Erzthiers hat man für die Spuren des Blitzes nehmen wollen, welcher einer Nachricht des Cicero zufolge eine jener in dem alten Rom aufgestellten Wölfinnen getroffen hatte. Mir hat jene scheinbare Verletzung weit eher das Ansehen eines Gussfehlers, den man bei einem so rohen Werk, das nirgends Spuren des nachbessernden Meissels wahrnehmen lässt, an dieser Stelle am ersten voraussetzen darf.

Ich habe durch diese Kritik denjenigen, welcher dieses immerhin ehrwürdige Denkmal zu betrachten Gelegenheit hat, vor der gedankenlosen Bewunderung alterthümlicher Rohheit warnen wollen, welche bei Künstlern, die vorurtheilsfrei an dasselbe herantreten, so leicht in das Gegentheil ausartet und mit einer Verachtung solchen artistischen Reliquienkrams zu enden pflegt.

9. Bronzekopf des L. Junius Brutus.

Dieser charaktervolle und schöne Kopf, welchen der Cardinal Ridolfi Pio da Carpi dem Magistrat der Stadt Rom im sechzehnten Jahrhundert zum Ehrengeschenk gemacht hat, stellt die geist- und lebensvollen Züge des ersten Consuls dar. Von diesen haben wir zwar nur eine sehr unvollkommene Kunde, da die in Eile und auswärts geprägten Münzen, welche die zum Mord des Caesar Verschworenen in Umlauf gesetzt hatten, nur eine flüchtige Skizze dieses gewaltigen Mannes darbieten. Allein auch solch ein unvollkommenes Bild genügt, auf das unserem Kopf zu Grunde liegende gemeinsame Urbild hinzuweisen.

Es ist wohl kaum anzunehmen, dass dieses Gleichniss einem jener Ahnenbilder entnommen sei, mit denen die Römer sich zu umgeben pflegten. Selbst wenn es eine Nachbildung jener mit den sieben Königen aufgestellten Statue sein sollte, so würde man sich das Verhältniss unserer Bronze zu jenem alterthümlichen Denkmal des Capitols immer wie das eines frei entfalteten Kunstwerks zu einer Todtenmaske zu denken haben. Denn wir begegnen hier nicht blos einer sehr grossen technischen Fertigkeit und formellen Vollendung, sondern auch einer ebenso feinen als kraftvollen Ausbildung des dargestellten Charakters. Alles, was die Geschichte sagenhaft von diesem merkwürdigen Mann, welcher der Urtypus der sittlichen Grösse des republikanischen Roms ist, berichtet, findet sich hier in zarten Uebergängen wieder. Jener Zug einer tiefen Melancholie, der sich als Hintergrund eines hohen Berufs das nahe Lebensende darstellt, bringt uns den Familienvater vor die Seele, der in diesem Beruf seine eigenen Söhne unverwandten Blicks geisseln und hinrichten sehen konnte, und sie im eigenen Hause, in dem er sich selbst wieder angehörte, bitterlich beweinte.

Die eingesetzten Augen leihen diesem Kopf einen besonders strengen Ausdruck. An diesem Beispiel können wir lernen, welche Mittel die Sculptur durch Herbeiziehung einer wohlverstandenen und geschickt gemässigten Anwendung des malerischen Vortrags zu gewinnen im Stande ist. Da wo die Lichtwirkung wie beim Strahlenspiel des menschlichen Auges die Bedeutung der plastischen Form weit überwiegt, vermag nur die Andeutung des Farbencontrasts zum vollen Ausdruck zu verhelfen.

10. Der Dornzieher.

Der schön gebildete zarte Knabe, welcher sich den Fuss verletzt hat und eben eifrig bemüht ist, den fremden Körper, welcher ihm unter die Haut gedrungen ist, vorsichtig zu entfernen, ist eines der schönsten und vollendetsten Erzbilder, die wir aus dem Alterthum übrig haben. Wir lernen zu gleicher Zeit aus diesem Beispiel, welche Bedeutung die alte Kunst den scheinbar trivialsten Gegenständen abzugewinnen

gewusst hat. Es ist nicht ein flüchtiges Empfindungsspiel, dem wir hier begegnen, sondern eine bereits sittlich geartete Seelenstimmung, die sich zu dem hier im Keim angedeuteten Charakter des zukünftigen Mannes etwa so wie die Knospe zur Frucht verhält. Das Grundmotiv, welches der Künstler in der dargestellten Handlung gewonnen hat, versetzt alle Gebilde des wunderbar zart und edel gefügten Leibes in eine milde Spannung und wir bekommen dadurch von der Gelenkigkeit des menschlichen Knochen- und Muskelgefüges ein reicheres und vollständigeres Bild als durch den Anblick der halsbrechendsten Turnkünste.

Wenn irgendwo, so ist bei diesem Kunstwerk, das alle Edeleigenschaften eines Originals wahrnehmen lässt, der Verlust der eingesetzten Augen zu beklagen, die hier den Brennpunkt der dargestellten Handlung gebildet haben müssen. Wenn wir nach Analogieen schliessen dürfen, so werden sie nicht blos aus farbigem Stoff, aus Silber oder Edelsteinen gebildet, sondern auch erhaben angedeutet gewesen sein, so dass sie gleichsam aus den Augenhöhlen hervorzutreten geschienen haben werden.

Die prallen Formen des Knabenleibes konnten kaum in einem anderen Stoff so scharf und allseitig vollendet zur Darstellung gebracht werden, wie in dem des undurchsichtigen und bei dem zarten Schleier des Edelrosts sanft zurückspiegelnden Erzes, dessen sich daher auch die Alten in den besten Zeiten der Kunst mit Vorliebe bedient zu haben scheinen.

11. Basrelief des Metius Curtius.

Wegen des dargestellten Gegenstandes ist bemerkenswerth ein auf der Treppe des Senatorenpalastes dem Hinabsteigenden zur Rechten eingemauertes Basrelief, auf dem Metius Curtius in dem Augenblick erscheint, wo er vor den nachsetzenden Schaaren des Tatius flüchtig mit seinem Ross in dem am Fuss des Palatin gelegenen Sumpf versinkt. Es ist an der Stelle gefunden worden, wo dieser voraussetzlich gelegen haben muss, nämlich bei der Kirche S. Maria Liberatrice, die im Mittelalter nach demselben als am See gelegen bezeichnet wird.

Auf der Rückseite wird ein gewisser L. Naevius Surdinus genannt, der als Prätor dieses Denkmal gesetzt zu haben scheint. Möglicher Weise kann es derselbe sein, welcher im Jahre 30 n. Chr. als Consul suffectus vorkommt.

12. Colossalstatuen des Nil und des Tiber.

Keineswegs verächtliche Colossalstatuen sind die beiden Flussgötter, welche zu Seiten des Springbrunnens am Fusse des Senatorenpalastes gelagert sind. Sie sind hinter der Kirche von SS. Apostoli am Abhang des Quirinals angetroffen worden, wo sie das ganze Mittelalter hindurch vor dem Treppengebäude aufgestellt gewesen zu sein scheinen, welches zu dem Sonnentempel des Aurelian hinaufführte. Sie sind beide als Gegenstücke gedacht und mit Rücksicht auf eine architektonische Gesammtwirkung in einem breiten, massigen Styl ausgeführt. Wahrscheinlich würden sie weniger unbeachtet geblieben sein, besässen wir nicht von diesen Flussgöttern gerade jene weltberühmten Darstellungen, deren hohe künstlerische Vollendung den Gedanken an nichts Aehnliches aufkommen lässt.

Die Auffassung dieser beiden Wesen, die durch das Weltgeschick in einen unauflösbaren Wechselverband gerathen waren, ist grossartig und sinnvoll. Der Nilstrom lehnt sich in dem Gefühl nimmer versiechenden Ueberflusses und glorreicher Selbstgenügsamkeit auf die Schultern der Sphinx, die neben ihm gelagert ist. Er hält ein Füllhorn in der Linken, welches auch äusserlich mit Aehren geschmückt ist.

Bei dem Tiber ruht die Wölfin mit den saugenden Zwillingen. Er nimmt, als werde ihm ein ihm gebührender Tribut geboten, das Füllhorn entgegen, gleichsam um anzudeuten, dass die Reichthümer, welche der Nil über das Meer hersendet, von ihm angezogen und, wenn auch gegen den Strom, auf schwer beladenen Fahrzeugen der ewigen Stadt zugeführt werden..

13. Der Marforio.

Beim Eintritt in das capitolinische Museum begegnet unser Blick zunächst einem ähnlichen colossalen Flussgott, der

wahrscheinlich den Rhein- oder den Donaustrom dargestellt hat. Während des Mittelalters stand diese Statue bei der Salita di Marforio, von dem sie ihren Namen führt. An ihr wurden die Antworten auf die Pasquinaden angeheftet. Auch dieses Werk gewährt einen guten Begriff von dem Reichthum der Kaiserzeit an grossartigen Bildwerken. Wahrscheinlich hat es ursprünglich zum Schmuck eines Brunnens gedient, zu dem wir es auch jetzt wieder verwendet finden. Die würdevoll gelagerte Figur bildet eine schöne Gesammtmasse und entfaltet ein eigenthümliches Leben, welches dem geheimnissvollen Dasein eines seine Wogen unablässig dahinrollenden, tief rauschenden Stromes in poetischer Weise entspricht. Der Ausdruck des Kopfes hat etwas Erhabenes. Durch ihn bekundet sich der Sohn des Zeus, der alle Flüsse der Erde seinen Kindern beizählte. Obwohl das Gefühl der Naturnothwendigkeit vorwaltet, so tritt es doch bei diesen eigenthümlich gearteten mythologischen Wesen bis zur augenblicklichen Verborgenheit gegen das der freien Beweglichkeit zurück, welche dem nassen Element in die Tiefe und die Breite gestattet zu sein scheint, während es der steil emporsteigende Uferdamm in seine Gränzen zurückdrängt.

In ihren Haupttheilen ist diese schöne Statue erhalten, die Ergänzungen zeigen nichts Willkürliches.

14. Der Sarkophag der Vigna Amendola.

Die Reliefs, mit denen man namentlich von den Zeiten der Antonine an abwärts die grossen Marmorsärge zu verzieren begann, die den Schmuck der Grabeskammern bildeten, haben uns viele gehaltreiche Kunstschilderungen aufbehalten, von denen wir ohne die Vermittelung dieser allerdings untergeordneten Denkmäler ohne alle Kunde geblieben sein würden. Denn sie liefern aller Wahrscheinlichkeit zufolge eine Auswahl der berühmteren allgemein verständlichen Compositionen, die durch beziehungsreiche Anwendung nach und nach zur Kenntniss der Menge gelangt waren. Getreue, peinlich genaue Nachbildungen, wie sie der moderne Sinn verlangt, dürfen wir indess in dieser Denkmälerclasse nicht zu finden erwarten. Theils widerstrebte eine solche gefesselte Weise

des Vortrags der Neigung der alten Künstler, die selbst in späten, des eigenen Schöpfungsvermögens verlustig gegangenen Zeiten mit dem, was von ihren grossen Vorgängern geschafft worden war, wie mit einem ererbten Besitzthum geschickt Haus zu halten wussten, theils war eine Umstellung der Compositionselemente, eine grössere oder geringere Ausführlichkeit der Darstellung oder wohl auch eine durchgreifende Umgestaltung des stylistischen Theils des Vortrags durch die räumlichen Verhältnisse und den gänzlich veränderten Charakter der Monumente, auf welche ein solcher Bilderschmuck übertragen werden sollte, geboten.

Der Sarkophag, zu dessen Betrachtung wir übergehen, wurde im Jahre 1831 in einem der bei der Via Appia gelegenen Gräber auf dem Grund und Boden der Vigna Amendola entdeckt. Im Jahre 1838 wurde er für das capitolinische Museum angekauft, wo er in dem Inschriftenzimmer des Erdgeschosses aufgestellt ist. Die geistvollen Compositionen, mit denen die verschiedenen Felder aller drei Seiten geschmückt sind, beziehen sich sämmtlich auf eine Niederlage der Gallier durch die Römer, und es unterliegt kaum einem Zweifel, dass diese zur Zeit, wo dieser Steinsarg angefertigt wurde, einem Jeden das berühmte Ereigniss in ähnlicher Weise ins Gedächtniss zurückgerufen haben muss, wie es bei uns der Fall sein würde, wenn wir auf einen noch so mageren Auszug der Constantinschlacht des Raphael stiessen. Denn die Hauptmomente der dargestellten Handlung sind so scharf und charakteristisch hervorgehoben, dass keine Art der Verwechselung mit einem äusserlich ähnlichen Ereigniss denkbar ist.

Der gallische Heerführer, durch die Königsbinde deutlich genug bezeichnet, liegt in dem Mittelpunkt der Darstellung am Boden und durchbohrt in verzweiflungsvollem Hinblick auf die erlittene Niederlage die eigene Brust, und der römische Feldherr, welcher sein mit einer Pantherdecke geschmücktes Schlachtross mitten im Ansprengen zur Flucht wendet, ist in einen Einzelkampf auf Leben und Tod verwickelt. Die Unerschrockenheit, mit welcher der Gallier sich auf ihn stürzt, lässt über den Ausgang dieses Gefechts kaum

einen Zweifel zurück, zumal dem Römer kein anderer Ausweg gelassen zu sein scheint, als der, welcher sich ihm durch das Niederstossen des Rosses seines ihm offenbar überlegenen Gegners darbietet. Gelingt es ihm nicht, das blitzschnell vorandringende Thier kampfunfähig zu machen, so ist es um ihn geschehen.

Diese Umstände dürften kaum auf eine andere der vielen Schlachten, die sich die Römer und Gallier einander geliefert, so genau passen, wie auf das berühmte Treffen bei Pisa, welches im J. d. St. 527 = 225 v. Chr. beide Heere ihrer Führer beraubte, die Römer aber siegen liess. Aneroestus tödtete sich selbst auf dem Wahlplatz und der Consul C. Atilius blieb im Kampf.

Der Sieg der Römer wird auf unserem Denkmal durch zahlreiche Episoden verherrlicht. Zu beiden Seiten der an den Ecken aufgepflanzten Trophäen sehen wir gefangene Gallier, durch Schnauzbart und Torques hinreichend gekennzeichnet, auf ihren Schilden sitzen und auf dem Deckelfries sind die gefangenen Weiber und Kinder der Unterlegenen in tiefer Trauer dargestellt. Auf den blutig erkauften Sieg deuten die auf den Seiten des Deckels todt ausgestreckten römischen Heldenjünglinge hin.

15. Sogenannter Sarkophag des Alexander Severus.

Dieser riesenmässige Steinsarg, welcher offenbar die Bestimmung hatte, die Gebeine der beiden Individuen aufzubewahren, deren Porträtgestalten auf dem Deckel gelagert sind, wurde schon um das Jahr 1594 in dem grossen Grabhügel entdeckt, welcher links von der heutigen Strasse nach Frascati liegt und den Namen Monte del grano führt. Er scheint indess erst unter Urban VIII, der ihn öffnen und das in seinem Inneren verborgene herrliche Glasgefäss, welches von seiner Familie auf die der Portlands übergegangen und jetzt im British Museum aufgestellt ist, herausnehmen liess, aus jenem Grabesgewölbe in das capitolinische Museum versetzt worden zu sein.

Er ist an allen vier Seiten mit reichen Reliefdarstellungen geschmückt, welche sämmtlich das tragische Geschick

des Achilles schildern und die vielleicht durch die früher vorhandenen Schilderungen des Portlandsgefässes mittelbar veranlasst worden sind. Denn auf diesem sehen wir die Ueberraschung der Thetis durch den Vater des hier verherrlichten Helden in einer höchst geistvollen, aber nicht eben gemein verständlichen Weise angedeutet.

Die Benennung der auf dem Deckel erscheinenden Figuren, welche man für Alexander Severus und dessen Mutter Mammaea erklärt hat, ist insofern nicht ungeschickt, als das Verhältniss der Mutter zum Sohn sehr wohl in jenen mythologischen Schilderungen angedeutet sein könnte.

Die Hauptseite führt uns den verhängnissvollen Augenblick vor, in welchem der Sohn der Thetis aus der Verborgenheit des Frauengemachs hervortritt. Wiehernde Rosse, die dem Schlachtenruf folgen, erfüllen den Zögling des Chiron mit den angeborenen Gefühlen des Kampfmuths und des Thatendurstes, die sich nicht mehr verbergen lassen. Er greift zu dem Schwert und Odysseus jubelt hoch auf über das herrliche Gelingen seines listigen Anschlags. Dieser erscheint im Geleit der griechischen Botschaft, welche Agamemnon an den König Lykomedes nach Skyros gesandt hatte und bei der der greise Nestor den Vorsitz führt. Durch Frauenschmuck und Waffengeschmeide hatte der schlaue Sohn des Laertes das Heldenherz des Jünglings auf die Probe gestellt, und dieses verräth sich bei der ersten Gelegenheit.

Lykomedes, der dem Nestor gegenüber thront, staunt ob des unerwarteten Vorgangs, die Mädchen, aus deren Reihen der den Griechen durch Orakelsprüche verheissene Myrmidonenführer hervortritt, fliehen erschrocken, nur die eine derselben, welche seine Grösse erkannt und mit ihm in geheimem Liebeseinverständniss gelebt hatte, naht ihm voll mädchenhafter Unschuld und sucht, ihn beschwichtigend, bei sich zurückzuhalten. Schon aber ist es zu spät, der Wollenkorb, den der Held sammt der Spindel von sich geworfen und mit dem Schwert vertauscht hat, liegt am Boden und nichts vermag ihn fortan in seinem Thatendrang aufzuhalten.

Auf der einen Seitenansicht des Sarkophags sehen wir ihn vor seinen Pflegevater treten und mit dem Streitross an

der Hand die Erlaubniss zum Fortziehen fordern. Dieser, der Bitten der Thetis eingedenk, zaudert, ihm das Geleit zu geben. Da einigt sich Deidamia den heissen Bitten des Heldenjünglings und beschwört den Vater, ihn, der ihr so theuer ist, ziehen zu lassen. Sie theilt seine grossherzigen Wünsche und nimmt willig den grössten aller Schmerzen, den der Trennung, auf sich.

Die gegenüberliegende Schmalseite führt uns den bereits zu unsterblichem Ruhm gelangten Helden abermals in einem Augenblick vor, in welchem es dem Verschlagensten aller Griechen gelungen ist, diesen den vor Troja lagernden Schaaren wiederzugewinnen. Patroklus ist dem Hektor erlegen und das Gefühl der Rache trägt bei dem zärtlich liebenden Freund den Sieg über den Groll gegen den Agamemnon davon. Er ist entschlossen, wieder Theil zu nehmen am Kampf gegen die Söhne des Priamus, und Odysseus freut sich zum anderen Mal des Gelingens seiner fein geleiteten Anschläge. Als Nebenfigur sehen wir ihn in kleineren Verhältnissen zur Seite des Hauptthelden angedeutet.

Auf der Rückseite, welche mit Bezugnahme auf den Ort der Aufstellung nur ganz roh angelegt ist, sehen wir die Katastrophe des grossen Heldengedichts mit einigen wenigen, aber geistvollen Zügen angedeutet. Der greise Priamus hat das Zelt des Achilles bei nächtlicher Weile unter dem Schutzgeleite des Hermes erreicht und wirft sich dem Mörder seines ihm vor allen anderen theuren Sohnes, des Hektor, mit der einzigen Bitte zu Füssen, ihm den geschändeten Leichnam desselben gegen schweres Lösegeld zurückzuerstatten. Hinter dem Zweigespann, welches ihn ins Lager getragen, erscheint der von Maulthieren gezogene Lastwagen, von dem die Gold- und Erzgeräthe herabgenommen werden. Priamus fasst die grausame Rechte des glorreichen Siegers und dieser, indem er die Bitte gewährt, wird bei dem Anblick des tief gedemüthigten Greises von unendlicher Wehmuth gerührt. Er gedenkt seines eigenen greisen Vaters, den er daheim gelassen, und der auch ihn nie wiedersehen soll. Solch ein Jammergesicht vermag auch sein Blick nicht zu ertragen und schaudernd wendet er sich ab von unendlichem Weh.

16. Der capitolinische Stadtplan.

Die zahllosen Bruchstücke eines ursprünglich sämmtliche Gebäude des alten Roms umfassenden Planes wurden im sechzehnten Jahrhundert bei der Kirche SS. Cosma e Damiano aufgefunden. Obwohl sie gleich nach ihrer Entdeckung Gegenstand gelehrter Nachforschungen geworden waren, ist man später doch so nachlässig mit diesen kostbaren Ueberresten verfahren, dass gerade die wichtigsten Theile abhanden gekommen und gegenwärtig nur in Nachbildungen, die Zeichnungen entnommen und mit einem Stern bezeichnet sind, vorhanden sind.

Als der König von Neapel die farnesische Erbschaft angetreten hatte, in der sich diese Ueberbleibsel befanden, machte er mit diesen für ihn werthlosen Marmorstücken dem Papst Benedict XIV ein Geschenk und dieser liess sie hier in die Wände der Treppe des capitolinischen Museums einmauern.

Wäre dieser Plan nur einigermassen vollständig erhalten, so würde er nicht blos eines der wichtigsten Hülfsmittel für bauliche Ortsbestimmungen sein, sondern wir würden durch ihn auch zu einer Anschauung des organischen Gehäuses des römischen Staatslebens und der ganzen weit verzweigten Verwaltung gelangen, wie wir sie uns auf keine andere Weise verschaffen können. Denn da derselbe Gebäudemassen mit den Namen des Septimius Severus und Caracalla aufführt, so befasste er offenbar alle Hauptepochen der Kaiserzeit, und er würde daher bei der Genauigkeit, mit welcher er auch das architektonische Detail berücksichtigt, von allen während derselben gemachten Einrichtungen Rechenschaft abgelegt haben.

Für denjenigen, welcher nicht den Beruf hat, sich auf topographische Streitfragen einzulassen, ist dieses schematische Bild des alten Roms besonders deshalb beachtenswerth, weil es uns allein einen Begriff verschafft von der Grösse, Ausdehnung und Gestalt der übervölkerten Stadttheile, von deren richtiger Beurtheilung jede Schätzung der muthmasslichen Einwohnerzahl abhängig ist.

Denken wir uns die hier verzeichneten Gebäudemassen, die sich den Alten als ebenso viele Inseln darstellten, mit

vier- und fünfstöckigen Häusern überbaut, auf deren Vorhandensein das Verbot des Augustus, noch höher zu bauen, hinweist, so wird es uns schon einigermassen klar, wie neben so vielen öffentlichen Bauten für eine so ungeheuere Bevölkerung, wie sie in dem alten Rom während der Kaiserzeiten zusammengedrängt war, noch hinreichender Gelass auch innerhalb des Aurelianischen Mauerbezirks vorhanden sein konnte.

Schlägt man die ausserhalb desselben gelegenen Vorstädte dazu, so dürfte die Annahme von mehr als einer Million Seelen, namentlich in Betracht der endlosen Sklavenmenge, für die der kleinste Quadratraum genügte, eher gering als zu hoch erscheinen.

17. Der seinen Bogen bespannende Amor.

Unter den zahlreichen Nachbildungen, welche wir von diesem im Alterthum jedenfalls sehr berühmten und daher häufig wiederholten Werk übrig haben, nimmt die hier zur Rechten des Treppenaufgangs aufgestellte Marmorstatue einen hohen Rang ein. Der schöne Flügelknabe ist eifrig bemüht, den gegen das rechte Knie gestämmten Bogen mit Hülfe der ganzen Wucht seines Körpers gewaltsam zu biegen, um ihn im Augenblick der stärksten Krümmung mit der Sehne zu umfangen. Während dieser für ihn harten Arbeit hält er seine schalkhaften Blicke unverwandt auf den Gegenstand gerichtet, den er sich zum Ziel erkoren hat. Die zum Naturalistischen neigende Auffassung der Wirklichkeit, ganz besonders aber die freie Behandlung der Haare, die in den Werken der voralexandrinischen Epoche mehr massenhaft gehalten sind, macht es wahrscheinlich, dass wir in diesem Marmor eine Wiederholung der berühmten thespischen Erzstatue des Lysippus besitzen, für den auch diese Auffassung des Gegenstandes nach Allem, was wir von dem Streben dieses originellen Künstlers wissen, sehr wohl passen würde.

Obwohl die Arme und ein Theil der Füsse neu sind, ist doch der Kern der Darstellung hinreichend erhalten, um vollen Genuss zu gewähren.

18. Das Bronzepferd aus Trastevere.

In dem nebenanliegenden Seitenzimmer hat das merkwürdige und in seinen erhaltenen Theilen ausnehmend schöne Bronzeross eine vorläufige Aufstellung erhalten, welches während der Belagerung von 1849 in dem Vicolo delle Palme mit mehreren anderen wichtigen Bronzefragmenten und der Marmorstatue des Lysippischen Athleten, welcher jetzt im Braccio nuovo steht, aufgefunden worden ist. Die scharf ausgeprägten Formen des Kopfs und des Hintertheils lassen ein Thier der edelsten Race bewundern. Beim Anblick der zart entwickelten Schädelknochen werden wir unwillkürlich an die herrlichen Pferdegestalten des Parthenons erinnert. Was man anfangs für Spuren etruskischer Stylstrenge nehmen wollte, ist eher ein Ergebniss der Uebertragung der unter ganz anderen Verhältnissen ins Leben getretenen Naturgebilde in das undurchsichtige, eine grosse Schärfe des Formenvortrags erheischende Erz.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass dieses kostbare Bildwerk zu einer Reiterstatue gehört. Die weite Oeffnung, welche an der Stelle geblieben ist, wo diese aufgesetzt war, beweist dies hinlänglich. Das Ross des Marc Aurel würde ganz dieselbe Erscheinung darbieten, wenn die Figur des Kaisers hinweggenommen oder — wie dies bei Restaurationsarbeiten der Fall gewesen ist — abgehoben würde.

Leider hat dieses in seiner Art einzige Kunstdenkmal stark von der Zeit gelitten. Der Kopf sammt dem oberen Theil des Halses ist am besten erhalten. Die Beine scheinen selbst seit seiner Entdeckung aufs Neue zu Schaden gekommen zu sein. Der staunenswerth dünne Erzguss bietet bei tief eingreifender Oxydation und dadurch veranlassten Brüchen wenig Halt dar und Restaurationsversuche scheinen schon im Alterthum angestellt worden zu sein.

Ein mit wunderbar schönen Ornamenten verzierter beschuhter Bronzefuss ist nahe dabei ausgegraben worden, und es ist wohl möglich, dass er dem Reiter angehört, der unser Ross angesprengt hat. Wenn die Verhältnisse auf den ersten Blick nicht stimmen sollten, so darf dies nicht irren, da die

Alten diese bei der Zusammenstellung der Thier- und Menschengestalt immer ideal angenommen haben, und jene dieser unterzuordnen pflegen.

Ob wir in diesem Meisterwerk ein Original des Lysippus vor uns haben, ist eine Frage, die sich weder kluger Weise aufstellen, noch vornehm abweisen lässt. Jedenfalls bietet es den ersten Haltpunkt dar zur Beurtheilung des Verhältnisses, welches die römischen Arbeiten gleichen Umfangs zu einem griechischen Urgebilde, für das man diese Bronze jedenfalls wird gelten lassen müssen, einnehmen.

19. Bronzegefäss des Mithridates.

Dieses schöne Gefäss, welches aus den Ruinen des alten Antium stammt, ist eines der vorzüglichsten Werke getriebener Arbeit. Auf dem breiten Rand der weit übergebogenen Mündung ist eine mit punktirten Buchstaben angegebene griechische Inschrift eingezeichnet, welche besagt, dass der König Mithridates dasselbe dem Gymnasium der Eupatoriden zum Geschenk gemacht hatte. Der stark bauchige Körper der Vase ist mit scharfkantigen Riefeln geschmückt. Auf den Schultern des Gefässes sind Verzierungen eingegraben, die vormals mit Silberblättchen ausgelegt gewesen sind.

Selbst dem Reichthum pompejanischer und herculanensischer Bronzegeräthe gegenüber ist dieses Denkmal nicht ohne eigenthümlichen Werth. Leider sind gerade diejenigen Theile abhanden gekommen, an welchen sich die Schönheit derartiger Gefässe reizend zu offenbaren pflegt. Denn nicht blos die Henkel, sondern auch der Fuss sind neu und bilden zu der anmuthreichen Einfachheit der Gesammtmasse den schwülstigsten Gegensatz.

20. Statuette der dreigestalten Hekate.

Diese kleine etwa eine Spanne hohe Bronzefigur, welche aus der Sammlung des Palazzo Chigi stammt, ist für uns von unendlich grosser Bedeutung, da wir durch dieselbe mit der Grundidee des berühmten Werks des Alkamenes, des tiefsinnigen Zeitgenossen des Phidias, bekannt geworden sind.

Die Hekate ist eine der räthselhaftesten Gestalten der

griechischen Mythologie. Sie vergegenwärtigt eine Weltmacht, die weit über die Cyclen hinausgreift, welche Sonne und Mond beschreiben und gleichzeitig die Geheimnisse des Erdballs durchdringt. In allen drei Reichen herrscht sie als einige Göttin: daher umschliesst alle drei Gestalten ein einziger Leib, zu dem sie untrennbar verbunden sind. Wo die eine erscheint, sind alle drei gegenwärtig zu denken und bei der Zerlegung des Gesammtbildes in seine Factoren muss immer der Begriff der Dreieinheit (Ternas, nicht Trinität) festgehalten werden, ganz wie bei der Behandlung kosmischer Potenzen, die der umfassende Geist des echten zur Centralanschauung gelangten Naturforschers nie anders anzusprechen gewohnt ist. Ist ja doch selbst der Astronom darauf angewiesen, die Wirkung der Sonne, des Mondes und des magnetisch erregten Erdballs auf und unter einander in gleichem Sinne aufzufassen, obwohl dieser sich nur auf die Beobachtung der einseitig thätigen Grundkräfte beschränkt.

Die Alten haben offenbar auch die Verbindungen ins Auge gefasst, welche das organische Leben unter dem Einfluss dieses Dreigestirns eingeht, und sie haben Wirkungen, die die Wissenschaft unserer Tage nicht auf eine Grundursache zurückzuführen vermag, instinctmässig mit der Hekate in eine Nothwendigkeitsbeziehung gesetzt, von der ihr tiefer Sinn eine geheimnissvolle Ahnung hatte.

Als solare Macht tritt uns die eine dieser drei Gestalten entgegen, welche eine mit einem Strahlenkranz umgebene Phrygermütze auf dem Haupte trägt. In der einen Hand hält sie einen Schwertgriff, in der anderen eine Schlange, die sie mit scharfer Schneide mitten entzwei getheilt hat. Den Alten galt es als eine der wesentlichsten Eigenthümlichkeiten des Sonnenlebens, dass es seine Schöpfungen in dem Augenblick, wo sie auf dem höchsten Punkt ihrer Entwickelung angelangt sind, dem Vernichtungsprocess mit mörderischer Hand übergiebt. Selbst der hellenische Apollo in aller seiner ätherischen Erhabenheit und Klarheit hat Freude am Todesschrecken, und sowie er als Knabe Eidechsen auflauert und die munteren des Sonnenlichts frohen Thierchen fast muthwillig durchbohrt, so sendet er als zum Mann gereifter Jüngling die

schwirrenden Pfeile nicht blos gegen die Grauengestalt des delphischen Drachen, sondern auch unter die Schaaren der Männer, welche die Pest dahinrafft. Die Schlange ist in unserem Fall der symbolische Ausdruck der erdgeborenen Creatürlichkeit, gegen die diese Seite der Sonnenkraft insonderheit gerichtet ist, und wir müssen sie daher als das Bild alles Erdenlebens in diesem Zusammenhang fassen.

Die zweite Gestalt tritt mit doppelter Fackel auf. Die mit einer Lotusblume verbundene Mondsichel, welche ihre Stirn krönt, macht sie als Göttin der Nächte kenntlich. Diese stehen nach den Begriffen der Alten und aller Naturmenschen unter dem Einfluss des die Erde umkreisenden Gestirns. Das Symbol der Lotusblume deutet auf den still verborgenen Zusammenhang hin, in welchem der Mond mit dem vegetativen Leben steht. Im Süden ist derselbe weit vernehmbarer als im Norden, wo sich die Gewalt des die Nacht beherrschenden Mondballs mehr als allgemeiner Druck kund giebt.

Die dritte Gestalt ist mit einem Lorbeerkranz geschmückt und hält in der einen Hand einen krausbärtigen Schlüssel, in der anderen einen Strick. Die Alten pflegten bekanntlich bei dem Verriegeln der Thüren nicht blos den Schlosshebel, sondern auch den Seilverband anzuwenden. Deshalb giebt Christus, als er dem Apostel Petrus die Schlüssel überantwortet, die Macht zu lösen und zu binden.

Wären den Alten die uns geläufigen Bilder von der offenen und geschlossenen Kette bekannt gewesen, so würden wir es höchst natürlich finden müssen, dass diejenige der drei Gestalten, welche das geheimnissvolle Leben des Erdballs vertritt, mit solchen sprechenden Symbolen ausgestattet erscheint. An die Begriffe, die wir mit den erwähnten Ausdrücken zu verbinden gewohnt sind, ist bei den Alten nicht zu denken. Dagegen muss man auch hier die Präcision ihrer Zeichensprache bewundern, welche durch den treffend gewählten Ausdruck auf das allen physikalischen und organischen Erscheinungen gemeinsam zu Grunde liegende Daseinsprincip hinweist. Denn so lange das Leben im Keime gebunden liegt, hat weder die Sonne noch der Mond eine Gewalt über

dasselbe; erst wenn die Samenhülle erschlossen wird, beginnt das dreifach thätige Leben, welchem die Hekate, die grauenhafte und doch wiederum so gnadenreiche Göttin, vorsteht.

21. Die ilische Tafel.

Unter den Ruinen des alten Bovillae ist nicht blos die Apotheose des Homer, sondern auch das kostbare Bruchstück der hier in die Fensterwand eingemauerten Tafel entdeckt worden, welche den Inhalt des epischen Cyclus durch geistreiche mit Namensbeischriften versehene Skizzen veranschaulicht. Das Mittelfeld stellt die Zerstörung Troja's und die Flucht des Aeneas dar, letztere wahrscheinlich mit Anspielung auf die dadurch veranlasste Grösse Roms. Um dieses merkwürdige Denkmal geniessen, oder vielmehr benutzen zu können, bedarf es eines gelehrten Studiums, auf welches diejenigen, für welche dieser Leitfaden bestimmt ist, nicht vorbereitet sind. Wir haben daher das Vorhandensein dieser Reliquie nur einfach namhaft machen wollen und müssen uns begnügen, die Aufmerksamkeit des Betrachtenden auch auf den künstlerischen Charakter dieses seltsamen Werks hinzulenken. Der Vortrag hält die Mitte zwischen Vasenmalerei und Gemmensteinschnitt. Der Künstler, welcher diese Bilderreihe zusammengestellt hat, ist augenscheinlich nicht darauf ausgegangen, seine eigenen Phantasiegebilde zum Vortrag zu bringen, sondern scheint sich der Zusammenstellung der berühmtesten Kunstwerke, die die in Frage kommenden Gegenstände behandelten, beflissen zu haben, wodurch das Ganze ein um so grösseres Interesse, ja in manchen Fällen zweifelhafter Auslegung einen sehr bedeutenden Werth erhält.

Der Stein, in welchen diese Bilder eingeschnitten sind, steht zwischen dem Marmor und dem lithographischen Muschelkalk in der Mitte. Er führt in der modernen Kunstsprache die Benennung Palombino und findet sich oft zu ähnlichen für den Unterricht der Jugend bestimmten mythologischen Bilderfibeln verwendet. Die Leichtigkeit, mit welcher er sich bearbeiten lässt, macht ihn für die skizzenhafte Aufzeichnung solcher Miniaturbilder ganz besonders geeignet.

Die Inschriften namentlich treten mit einer überraschenden Schärfe und Klarheit aus dem Bilde hervor.

22. Erzstatue des Camillus.

In der Wahl jener Opferknaben, denen während der heiligen Handlung gewisse Verrichtungen zufielen, die keinem anderen lebenden Wesen anvertraut werden durften, scheinen die Alten mit besonderer Feinheit und Sorgfalt verfahren zu sein. Freie Geburt, untadelhafte Schönheit des Körperbaues und sittliche Reinheit waren die Grundbedingungen der Zulässigkeit, die Theilnahme an den religiösen Diensthandlungen war auf die sehr kurze Zeit beschränkt, in welcher die Trennung der Geschlechter noch nicht erfolgt ist und die vollste Unschuld den Knaben dem Mädchen noch gleich stellt. Das ideale Bild eines solchen hehren Wesens tritt uns in dieser Erzstatue entgegen, die zu den schönsten und wohlerhaltensten Gewandfiguren gehört, welche wir aus dem Alterthum übrig haben.

Geberde und Haltung zeugt von jener zarten Verfeinerung des ganzen Wesens, die nur durch eine Erziehung gewonnen werden kann, welche die allseitig freie Entfaltung des Edelsten im Menschen zum Ziele nimmt. Die Weise, wie er auf seinen Füssen steht, wie er die eine Hand sinken lässt und die andere dienstbereit ausstreckt, wie er endlich des Winkes gewärtig ist, auf den sich seine ganze Aufmerksamkeit richtet, ist voll erhabener Anmuth. Es ist keineswegs Liebreiz und Annehmlichkeit, was seine Erscheinung so anziehend macht: in seinen grossartigen Zügen spiegelt sich ein Geist weit höherer Bedeutung, als der, welcher Knaben von innen heraus zu beseelen pflegt. Er wird gehoben durch Göttergemeinschaft, zu der er durch die Theilnahme an der heiligen Handlung, für die er auserkoren ist, gelangt.

Besonders ausdrucksvoll und wirkungsreich wird diese Gestalt durch die schönen Gewandmassen, welche sie umfliessen. Diese sind keineswegs das Ergebniss einer geschmackvollen Anordnung, sondern jenes bescheidenen, sanften Behabens, welches jede Falte auszudrücken scheint. Dabei ist zu bemerken, dass nicht einmal der künstlerische Vortrag

eine besondere Sorgfalt wahrnehmen lässt, sondern sich mit der kernigen Angabe der Hauptformen begnügt. Was besonders charakteristisch ist, wie die über den linken Arm herablaufende Gewandnaht und der feingesteppte Aermelsaum, ist indess freilich nicht vergessen.

Die Füsse sind eher derb als zart und gewähren dem Körper eine feste Stütze. Besonders schmuckreich aber ist die Fersenkappe der Sandalen behandelt. Hier ist eines der reichsten und doch sehr einfachen Arabeskenornamente, theils erhaben gebildet, theils tief eingegraben. Die in letzterer Weise behandelten Stellen waren hier und an den Fussriemen mit Silber ausgelegt.

In technischer Beziehung ist an diesem schönen Erzwerk zu bemerken, dass nicht blos alle frei stehenden Theile aus einzeln gegossenen Stücken zusammengesetzt sind, sondern dass auch die Gesammtmasse des Körpers in mehrere Flachstücke zerlegt und aus diesen wieder zusammengebaut worden ist. Die Fügungsstellen, welche an dem Vordertheil der Figur in langen Zügen gerade herablaufen, sind mit dünnen Blechstreifen einfach überdeckt, so dass der wohl gelungene Guss durch keine Art des Verputzens gequält worden ist.

Die Erhaltung ist bis auf geringfügige Bruchstellen vortrefflich, was sich dadurch erklärt, dass auch dieses Denkmal in der Sammlung antiker Erzstatuen aufbewahrt gewesen ist, welche während des Mittelalters im Lateran bestanden hat. Denn nirgends gewahrt man eine Spur wilder Oxydation, woraus hervorgeht, dass sie nie unter der Erde vergraben gewesen sein kann.

Wäre die Aufstellung nicht eine so ungünstige, so würde man die hohen Schönheiten dieses in seiner Art einzigen Kunstwerks noch augenfälliger finden, als dies gegenwärtig der Fall sein kann.

23. Fuss von dem Bronzecoloss des C. Cestius.

Der hier aufgestellte colossale Bronzefuss wurde im Pontificat Alexander's VII gleichzeitig mit einem zu derselben Statue gehörigen Arm bei der Pyramide des Cestius ausgegraben. Von diesem habe ich nirgends eine Spur entdecken

können, was einen Begriff giebt von der Weise, wie man in jenen Zeiten mit derartigen kostbaren Resten verfahren ist. Santi Bartoli hat uns von dem Arm sowohl wie von dem Fuss eine Zeichnung aufbewahrt.

24. Dreiseitige Marmorbasis, dem Camillus zum Fussgestell dienend.

Die dreiseitigen Marmorbasen, welche die Gestalt einer abgestumpften Pyramide haben, die gewöhnlich von Löwenklauen getragen wird, haben der bildenden Kunst häufig Gelegenheit gegeben, ihre Gewandtheit in der Benutzung und Ausfüllung der schwierigsten Raumverhältnisse glänzend zu offenbaren. Die dreimalige Wiederkehr desselben nach oben sich verengenden Feldes kann einen geübten Künstler selbst bei der Aufreihung von Einzelfiguren in Verlegenheit setzen, indem es sich bei einem solchen Bilderschmuck nicht blos darum handelt, die ausgewählten Gestalten geschickt und symmetrisch unterzubringen, sondern es wird auch eine gewisse Steigerung der Wirkung und eine stufenweis freiere Entfaltung des Grundgedankens zur Aufgabe gemacht. Eine solche fugenartige Behandlung desselben Themas bieten die drei Seiten der zu betrachtenden Basis dar, die ebensowohl zur Aufstellung eines Candelabers wie einer Vase oder eines Bildwerks gedient haben kann.

Die Seite, mit deren Betrachtung wir beginnen, stellt einen flötenblasenden Satyr dar. Die Kraft seines ganzen Körpers ist auf eine möglichst volle Modulation des hervorzubringenden Tones gerichtet. Die Trompetermuskeln sind durch einen Schutzverband vor Ausweitung und bruchartiger Verletzung sicher gestellt. Mit zartem Fingerspiel sucht er die aus den Seitenöffnungen des Doppelrohrs ausströmende Luft in Schallschwingungen zu versetzen, in denen seine Seele schwelgt, ja gewissermassen aufgeht.

In dem nächsten Felde begegnen wir einer jener gottberauschten Mänaden, welche, von dem Zauber der Töne getragen, beflügelten Schrittes dahingleitet und begeistert die Handtrommel rührt. Voll süsser Wonne wirft sie das Haupt zurück und vergisst gleichsam des eigenen persönlichen Da-

seins. Das Gewand umfliesst wild die zitternden Glieder und lässt die grossartigen Umrisse des schönen Leibes bei zufälliger Entblössung wahrnehmen.

Die dritte Darstellung führt uns einen mit dem Thyrsusrohr bewaffneten Satyr vor, der, von einem Panther begleitet, gesenkten Hauptes dahin taumelt. Der bacchische Thiasos hat bereits seinen Hochpunkt hinter sich und der Schlaf naht mit seiner heilenden Macht. Schon kündigt sich jene wunderbare Umgestaltung des Nervenlebens an, in Folge deren der animalische Leib einer Verjüngung theilhaftig wird, die weder Speise noch Trank zu gewähren vermögen.

Der Styl, in welchem diese Gestalten gebildet sind, ist grossartig. Sie erinnern an jenes kräftigere Menschengeschlecht, dessen Abscheiden Aristophanes wehmuthsvoll beklagt. Die Formen sind in einer Weise zum Vortrag gebracht, dass sie bei aller Fülle des organischen Lebens streng innerhalb der Gränzen des architektonischen Styls verharren, der bei dem Bilderschmuck eines solchen Geräthes massgebend ist.

Von besonderer Schönheit sind die Volutenornamente, welche sich zwischen den Panthergreifen ausbreiten, auf deren Tatzen die Steinmasse ruht. Hier kehrt der Bilderschmuck zu jener Gleichförmigkeit zurück, welche bei der Aufthürmung baulicher Bestandtheile Grundbedingung ist. Der Reiz belebender Mannigfaltigkeit kann hier nur auf dem Wege erreicht werden, auf welchem er sich den unorganischen Gefügen durch die Anhäufung gleichgestalteter Krystalle mittheilt. Ein solches Traubengebilde stellt die Volutengruppe dar, welche ihre Entstehung der Verflechtung mehrerer Spiralen ganz gleicher Bildung aber wechselnder Verbindung verdankt und trotz der Einfachheit ihrer Grundbestandtheile einen steten Wechsel der Linienschwingungen wahrnehmen lässt.

25. Endymionsarkophag.

Der hinter dem vorherbetrachteten Denkmal aufgestellte Sarkophag zeichnet sich ebensowohl durch treffliche Erhaltung wie durch Schönheit des Bilderschmucks aus. Er behandelt

die Sage von der Liebesbegegnung der Diana und des Endymion, deren sich die Alten so gern bedient haben, um das Loos der Abgeschiedenen auf eine ergreifende und doch gleichzeitig tröstliche Weise zu schildern.

Der schöne Jüngling ruht in dem Schoosse des gealterten Schlafgottes, während die keusche Göttin von ihrem Zweigespanne niedersteigt und sich von einem ihr mit der Fackel voranleuchtenden Eros ihm zuführen lässt. Auf der benachbarten Anhöhe ist ein Jüngling mit einem Kranz gelagert, welcher den Berg Latmos, den Schauplatz dieses mythischen Ereignisses vorstellt. Er deutet auf die liebliche Erscheinung hin, die selbst der jungfräulichen Beherrscherin der Nächte das Herz gerührt hat. Die Rosse hält ein auf den Rücken derselben stehender Liebesgott an, während ein dritter, auf den Korb des Wagens gelehnt, gedankenvoll der Göttin nachblickt.

Rechts erscheint eine mit Siegesgöttinnen geschmückte Pforte, welche den Eingang zu den Wohnungen der Unsterblichen bezeichnet. Diana darf nicht bei dem Geliebten weilen, bald werden sie die ungeduldig harrenden Rosse durch dieses Thor den Blicken der Sterblichen entrücken.

Mit Anspielung auf einen solchen Traumverkehr ist diese Darstellung zu dem Schmucke des Steinsarges gewählt worden, in welchem trauernde Eltern die irdischen Reste ihrer früh verblichenen Tochter, einer gewissen Gerontia, beigesetzt hatten. Durch die drei auf dem Deckel befindlichen Kesselhöhlungen mit Sieblöchern wurden die Manen der Verstorbenen getränkt.

26. Mosaik mit den Tauben des Sosus.

Bei den Ausgrabungen, die der Cardinal Furietti in Hadrian's tiburtinischer Villa angestellt hatte, war auch dieses Mosaik, das Mittelstück eines Fussbodens, ans Licht gezogen worden. Nachdem es Clemens XIII für dieses Museum angekauft hat, ist es zu europäischer Berühmtheit gelangt und die Zahl moderner Nachbildungen, welche davon angefertigt worden sind, übersteigt allen Glauben. Die Steinchen, aus welchen das Bild zusammengesetzt ist, sind für ein Werk

dieses Umfanges von absonderlicher Kleinheit, man will deren 160 auf der Quadratunze des römischen Palmmaasses gezählt haben. Die Zeichnung selbst ist indess nicht in dem Verhältnisse feiner geworden, in welchem die Arbeit minutiös angelegt ist. Was das Werk so anziehend macht, ist das Anmuthreiche der Composition. Da nun diese mit der Beschreibung, welche Plinius von den Tauben des Sosus giebt, so genau stimmt, als sich von derartigen Kunstnachrichten erwarten lässt, so ist alle Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass uns in diesem Mosaik eine Nachbildung des berühmten Mosaiks jenes Künstlers aufbehalten geblieben ist, die vielleicht der Epoche des Hadrian angehört. Nach den Ausdrücken des Plinius wenigstens sollte man schliessen, dass in dem von ihm angezogenen Werke zarte Farbenübergänge und täuschende Wirkungen nicht gefehlt haben können, von denen hier keine Spur wahrzunehmen ist. Im Gegentheil hat das erhaltene Mosaik einen entschiedenen Decorationscharakter, der übrigens in einen Fussboden eingelassen weit eher zu seinem Rechte gelangt sein muss, als bei seiner gegenwärtigen Aufstellung in einem goldenen Rahmen.

Was das Motiv der Darstellung betrifft, so können wir dies mit den Worten des Plinius dahin angeben, dass, während die eine Taube trinkend gebildet ist, die anderen, auf dem Rande des Gefässes sitzend, sich putzen und sonnen. Nur der Schlagschatten, welchen der Kopf der sich tränkenden Taube auf die Oberfläche des Wassers geworfen haben soll, wird vermisst, was indess nicht Wunder nehmen darf, da bei der bezeichneten Weise des Vortrages solch eine malerische Täuschung unmöglich nachgeahmt werden konnte.

27. Achteckiges Aschengefäss mit tanzenden Amoren.

Die Aschengefässe sind nicht weniger als die Steinsärge eine Quelle reichen Kunstgenusses. Hätte man sie in früheren Zeiten nicht so sträflich vernachlässigt, so würden wir in ihnen einen nicht unwichtigen und sehr ergötzlichen Schatz der mannigfachsten ornamentalen Motive besitzen, der jetzt theils zerstreut, theils für immer verloren ist. Wir entbehren

daher auch der Vertrautheit mit dieser Denkmälerclasse und sind nicht immer im Stande, die höhere Bedeutung des daran vorkommenden Bilderschmuckes mit Sicherheit zu verstehen. Gar vieles, was blosses Ornament ist, scheint uns zuweilen ideenhaltig zu sein, während andere Male das wirklich Beziehungsreiche nur als Verzierung angesehen und nicht weiter beachtet wird.

Die eine der acht abgetheilten Aussenwände des Aschenbehälters, zu dessen Betrachtung wir übergehen, ist mit der Dedicationsinschrift versehen, während jede der sieben anderen Seiten mit einem Amor geschmückt ist. Diese sieben Flügelknaben bilden einen Chor, dessen Entfaltung jedenfalls voll überraschender Mannigfaltigkeit ist, dessen Anordnung aber noch weit sinnreicher gewesen sein muss, als sie uns gegenwärtig erscheint. Uns geht die Kenntniss des Stichwortes ab, welches den Alten die hier angewandte Zeichensprache vor die Seele geführt haben muss. Daher ist auch unser Verständniss und der Genuss der epigrammatischen Darstellung ein beschränkter.

Zu beiden Seiten der Inschrifttafel erscheint ein flötenspielender Amor, der eine mit der Querpfeife, der andere mit den Doppelflöten. Diese begleitet ein dritter mit der Leier. Bis dahin ist alles verständlich, auch müssen wir es natürlich finden, sie durch Todtenkränze, mit denen der Hals umwunden ist, zu der Leichenfeierlichkeit in nächste Beziehung gesetzt zu sehen. Dagegen beginnt die Vorstellung schon räthselhaft zu werden, sobald ein vierter Knabe mit einer Handlaterne auftritt, zumal gerade dieser durch ein den ganzen Körper verhüllendes Gewand vor allen anderen ausgezeichnet ist. Im nächsten Felde sehen wir den fünften dieser Amoren bemüht, seine Fackel an einer hochaufragenden Leuchte, an der er kaum emporzulangen vermag, wieder anzuzünden. Hierauf folgen zwei einander entgegentanzende Flügelknaben, von denen der eine seine Fackel umgekehrt hält. Die Pansmasken, welche von Weinlaubgewinden umschlungen einen um das ganze Gefäss herumlaufenden Fries bilden, sind wohl nicht blos müssiger Schmuck.

Hätten wir die Gewissheit, dass Pan in diesem Zusam-

menhang das All bedeute, in das die Abgeschiedenen zurückkehren, so wäre der Sinn des lieblich verschleierten Räthsels gefunden. Denn dann wäre die Rückkehr in das All und aus dem All durch die wiederbelebte Fackel sehr sinnvoll angegeben. Die Laterne könnte auf das im Grabe verschlossen gehaltene Lebenslicht hinweisen.

28. Die gegeisselte Psyche.

Weiter hinauf an derselben Seite der Gallerie, an welcher auch das vorerwähnte Aschengefäss aufgestellt ist, begegnen wir einer merkwürdigen Darstellung der unter Geisselhieben sich beugenden Psyche. Indem sie sich unwillkürlich denselben zu entziehen sucht, blickt sie jammerig und gnadeflehend zu dem auf, der sie so hart straft und dem sie doch gleichzeitig so innig ergeben ist. Die Qualen einer durch die Folgen des Treubruches tief geängstigten und zur Selbsterkenntniss gelangten Seele können kaum rührender geschildert werden.

Der Künstler, welcher sich an dieser sinnvollen Darstellung des milesischen Mährchens in höchst origineller Weise versucht hat, hat sich dabei offenbar auf die Ideale gestützt, zu denen Skopas bei der Schilderung der Leiden der Niobe gelangt war. Das Pathetische tritt uns hier mit jenem hohen Seelenadel entgegen, der sich, wie Gold, im Feuer der verzehrendsten, ja geradezu mit moralischer Vernichtung drohenden Leidenschaft bewährt.

Hätten wir das Urbild vor uns, dem dieses Standbild vielleicht aus zweiter oder dritter Hand entnommen ist, so würden wir über die Schönheiten staunen, die nicht blos die tief empfundenen Gesichtszüge, sondern auch alle Bewegungen des Körpers darbieten, deren Bedeutsamkeit durch die trefflich angeordneten Gewandmassen wahrhaft prachtreich hervorgehoben gewesen sein muss.

29. Votivaltar der Cybele.

Bei der Seltenheit bildlicher Darstellungen aus der römischen Geschichte hat die Schilderung des Wunders, welches

sich an der Claudia Quinta offenbarte, als das Schiff mit dem Idol der grossen Göttermutter an der Tibermündung festsass, an sich ein gewisses Interesse. Dieses wird noch erhöht durch die Weise, in welcher diese Sage behandelt ist, und durch die Nachrichten von der örtlichen Auffindung des Denkmales.

Wenn nicht alles täuscht, so war das Idol der Cybele, welches Attalus den römischen Abgesandten in Pessinunt übermachte, nichts anderes als einer jener Meteorsteine, die namentlich in Kleinasien göttliche Verehrung genossen. Hier aber hat der Künstler nicht jenen unförmlichen Klumpen, sondern den mythologischen Begriff selbst zur Darstellung gebracht, der demselben inwohnend gedacht wurde. Auf dem Schiffe thront eine weibliche Colossalstatue, in welcher Jeder sofort die phrygische Göttin wiedererkennen musste, und während die Ruder ruhen, führt die verunglimpfte Vestalin das schwer belastete Fahrzeug an einer zart gewobenen Wollenbinde den Wogen des reissenden Flusses entgegen.

Dieser merkwürdige Votivaltar, welchen eine ebenfalls aus dem berühmten Geschlechte der Claudier stammende Syntyche der Göttermutter und der Navisalvia, unter welchem Namen jene göttergleiche Vestalin als Schiffsretterin verehrt wurde, in Folge eines Gelübdes geweiht hatte, ist am Fusse des Aventin auf dem Tiberufer, wo wahrscheinlich der Ort der feierlichen Ausschiffung gezeigt wurde, zur Zeit des Ficoroni aufgefunden worden, der ihn Clemens XI zum Geschenk machte. In das capitolinische Museum wurde dieses merkwürdige Denkmal durch Clemens XIII versetzt.

Es dient einer unbekleideten Jupiterstatue, welche den Adler zu ihren Füssen hat, als Postament.

30. Grosse Marmorvase mit Weinlaubgewinden verziert.

Der prachtvolle Mischkessel, welcher am unteren Ende der Gallerie dem Fenster gegenüber eine eben nicht sehr vortheilhafte Aufstellung erhalten hat, gewährt uns einen Begriff von dem Glanze und Reichthume, in welchem die längs der Appischen Strasse gelegenen Gräber und Villen ge-

prangt haben. Denn dieses umfangreiche Gefäss ist in der Nähe des Grabmales der Caecilia Metella aufgefunden worden, wo es aller Wahrscheinlichkeit zufolge eines der dort aufgereihten Monumente geschmückt hat. Ist diese Annahme richtig, so können wir uns nach den colossalen Verhältnissen dieser Vase einen Begriff von der Grösse jener Bauten machen, die einen solchen Riesenschmuck erheischten und, ohne dadurch verdunkelt zu werden, zu tragen vermochten.

Die Henkelansätze werden von vier Silensmasken gebildet, während den Boden des Gefässes Akanthusblätter umlauben. Aus diesen spriessen Weinlaubgewinde, welche den weit ausmündenden Kelch in anmuthreichen Linienschwingungen umranken, hervor. Die Marmorarbeit zeigt grosse Meisterschaft, welche sich nicht sowohl durch feine und mühevolle Ausführung kundgiebt, als durch jene Sicherheit des Meisselhiebes, die stets eine kräftige und ortsgemässe Wirkung erzielt.

An Grösse kommt diese Vase den berühmtesten derartigen Gefässen gleich, der Mediceischen und der Borghesischen, die sich vor ihr nur durch reichen Figurenschmuck auszeichnen. Als Decorationsstück, welches sich streng innerhalb der Gränzen der rein ornamentalen Verzierung hält, dürfte sie dagegen in ihrer Art einzig sein.

In Rücksicht auf den Umfang ist die Erhaltung dieses Marmorkraters vortrefflich zu nennen. Dagegen thut der Wirkung des Ganzen der Fuss, welcher zum Ersatz des alten, nicht auf uns gekommenen, hat neu hergestellt werden müssen, keinen geringen Eintrag. Denn er ist wie alle derartigen Restaurationsarbeiten ausser Verhältniss und bei aller Gesuchtheit der architektonischen Gliederungen plump und nichtssagend.

31. Sogenannte capitolinische Brunnenmündung.

Die runde Ara, welche der vorerwähnten Vase zum Fussgestell dient, ist im Mittelalter zur Einzäunung eines Ziehbrunnens verwendet gewesen, so wie viele Sarkophage in Wassertröge umgewandelt worden sind. Die Seilspuren, welche am Rande der inneren Aushöhlung bemerkt worden sind, geben da-

her kein Recht, dieses bedeutsame Denkmal für eine Brunnenverzierung zu erklären. Dagegen weist der dem künstlerischen Vortrag zu Grunde gelegte Styl, ebensowohl wie der Gegenstand auf ein Tempelgeräthe hin, welches kaum besser bestimmt werden kann, als indem man es den sicher nachweisbaren Opferherden, die bekanntlich die mannigfaltigsten Formen angenommen und sehr oft als Fussgestelle gedient haben, einreiht. Durchbohrt sind sie worden, um den Transport so schwerer Marmorblöcke zu erleichtern.

Auf der glatten Fläche dieses Marmorcylinders erscheinen vier Götterpaare, welche nach der Rechten hin schreiten, während zwei andere Paare ihnen in der umgekehrten Richtung entgegentreten. Jede dieser Gestalten tritt vereinzelt auf und lässt eine gesucht steif scheinende Bildung wahrnehmen. An Nebendingen, wie an dem Dreizack des Neptun und selbst an dem Widder des Mercur, lässt sich deutlich bemerken, dass der Künstler nicht aus Mangel an Formenkenntniss oder aus alterthümlicher Unbeholfenheit auf diese Weise der Anordnung verfallen ist, sondern dass er diese Art der Darstellung in Hinblick auf den religiösen Zweck, dem sein Werk dienen sollte, absichtlich gewählt hat. Die bewegliche Linienfülle des menschlichen Körperbaues erscheint daher in jene scharfkantigen Umrisse zurückgedrängt, auf welche die Erzeugnisse der unorganischen Natur ausschliesslich angewiesen sind. Selbst das Fingerspiel lässt die typische Mimik eines starren Kirchen- oder Hofceremoniels wahrnehmen, und die Gesichtszüge bieten das Ansehen einer zwar charaktervollen, aber keinem ferneren Eindrucke zugänglichen Maske dar. Um eine solche Kunstsprache zu verstehen, um die auf einen rein symbolischen Ausdruck zurückgeführte Idee erfassen zu lernen und das, was der Künstler, nicht wir, in diese abgezogenen Formen hineingelegt, auf dem Wege des methodischen Begreifens aus denselben wieder zu gewinnen, bedarf es mehr als blos neugierigen Beschauens, es wird dazu Studium und ernster guter Wille erheischt. Lächerlich lässt sich alles machen, und wenn wir die besprochenen Gestalten als telegraphenartig kennzeichnen hören, so ist ein solcher Vergleich deshalb, weil er

allerdings die Schattenwahrnehmung der Wahrheit enthält, noch keineswegs erschöpfend oder tiefeingehend charakteristisch.

Nicht weniger schwierig ist die sinngemässe Auslegung dieser Figurenreihe. Auch in Beziehung auf den geistigen oder — worauf es hierbei im besonderen ankommt — mythischen Gehalt der Darstellung, bietet der streng symbolische Charakter derselben eine kaum lösbare Hülle dar. Selbst wenn wir unseren Blick mit aller Schärfe auf die Stelle der Composition richten, wo die kreisförmige Bewegung der motivlos hinter einander herschreitenden Figuren unterbrochen und so zu sagen rückläufig wird, bietet sich uns kaum irgend eine sichere Spur der dargestellten Handlung dar, und doch scheint kaum anzunehmen, dass zwölf Gestalten hier in einer Weise vereinigt sein sollten, welche keinen anderen Bezug wahrnehmen liesse, als den der gleichen Götterabkunft. Man würde sich die alten Künstler gedankenloser und beschränkter denken müssen, als die handwerksmässigen Verfertiger von Heiligenbildern, wollte man der Voraussetzung Raum geben, es handle sich bei derartigen Zusammenstellungen um nichts anderes, als um einen den Ortsverhältnissen angepassten Götteralmanach. Wir sind daher, sollen wir uns unserer Liebe zur alten Kunst als eines geheuchelten Enthusiasmus nicht zu schämen haben, geradezu darauf angewiesen, eine Deutung des dargebotenen Räthsels zu versuchen und zu sehen, ob sich der dem Ganzen zu Grunde liegende Gedanke nicht ermitteln und zur wissenschaftlichen Darstellung bringen lasse. Erst wenn dies gelingen sollte, kann von einem geistigen Genusse die Rede sein, den eine trockene Aufzählung der Attribute und eine abergläubische Verehrung alles dessen was alt ist, allerdings nicht zu verschaffen, viel weniger zu erzwingen vermag.

Dem Zeus, der den Königsscepter in der Linken und ein Blitzbündel in der Rechten hält, tritt Hephaestos mit einem mächtigen Schmiedehammer entgegen, den er zum Zuschlagen bereit zu halten scheint. Ihm folgt raschen Schrittes der Gott der Gewässer mit Delphin und Dreizack. Hermes, durch den geflügelten Schlangenstab als Opferherold bezeichnet,

schleppt den Widder herbei, dessen Blut an dem heiligen Herde fliessen soll. Inhaberin des letzeren ist Hestia, welche den Zug beschliesst.

Die Weise, in welcher der Gott des Feuers und der Schmiedekunst dem Vater der Götter und Menschen gegenübertritt und scharf in's Antlitz schaut, lässt deutlich wahrnehmen, dass es sich um ein Verhältniss handelt, in welchem jener die handelnde und dieser die leidende Person ist, und wir werden unwillkürlich an den naiven Ausdruck der Sage erinnert, dem zufolge Hephaestos das Haupt des Zeus geöffnet hatte, als derselbe mit der Tochter der Metis schwanger ging. Damals hatte er sich die neugeborene Göttin zur Gemahlin ausbedungen und jetzt scheint er die Erfüllung jenes Versprechens zu erheischen.

Dieses aber war bedingungsweise gegeben und von ihrer freien Wahl abhängig gemacht worden. Athene jedoch ist rasch zur ethischen Macht herangewachsen, welche die bleibende und ausschliessliche Einigung mit den Göttern der Naturgewalten verschmäht. Auch Poseidon war ihr unterlegen, und Hermes ist ihr allezeit dienstbar. Sie sehen wir daher auf die Seite der ethischen Gottheiten treten und unmittelbar hinter der Here, durch welche selbst Zeus der sittlichen Weltordnung dauernd und unlösbar gewonnen wird, Platz nehmen.

Athene hat den Helm abgenommen und tritt mit entblösstem Haupt in die Götterversammlung ein. Ehrerbietig scheint sie dem Zeus zu nahen, gleichzeitig aber die Erklärung abgeben zu wollen, dass ihre Neigung nicht dem Gott des Feuers, sondern dem Vertreter sittlicher Grösse gehört. Dieser ist Herakles, welcher bereits der Gaben ewiger Jugend theilhaftig erscheint und durch seine wandellos treue Beschützerin in den Olymp eingeführt wird. Zaghaften Trittes und voll tiefer Bescheidenheit folgt er ihr, und seine Ausnahmsstellung in diesem hehren Götterkreise giebt sich auch dadurch kund, dass er der einzige Mann ist, welcher vor der mit ihm gepaarten Göttin nicht den Vortritt hat.

Dem der höchsten Ehren theilhaftigen Heros folgt das Zwillingspaar des Apollo und der Artemis, welches, als das

Urbild eines vollkommenen Ehebundes, bei keiner hochzeitlichen Handlung fehlen durfte. Auch hier scheint ein solcher geheimer Bezug obzuwalten, was um so wahrscheinlicher wird, als auch Ares und Aphrodite, das auf dem Wege des Widerstreites zu einer höheren, jetzt erst wahrhaft harmonischen Einigung gelangte Liebespaar, sich an diesen Festreigen anschliessen.

Wer sich nicht dazu entschliessen kann, eine solche Götterehe der Athene und des Herakles anzunehmen, der kann sich die Bedeutung dieser beiden einander entgegentretenden Chöre auch dadurch einigermassen klar machen, dass er sie als den Gegensatz der kosmischen und der ethischen Göttergestalten fasst. Dabei darf es nicht Wunder nehmen, dass wir nicht blos den Hermes, sondern auch die Hestia auf der Seite der Naturgewalten antreffen. Denn diesen bleiben sie als rein praktische Wesen immer vorzugsweise verwandt. Im Verhältniss zur Here, der Gründerin der Ehe und des Sittengesetzes, ist Hestia, als Hüterin der auf dem heimischen Herde lodernden Flamme, Naturgottheit, und im Gegensatz zu dem rein idealen Walten des Apollo, ja selbst des Ares, der nur aus Streitlust und nicht um des Gewinnes willen kämpft, erscheint Hermes als ein Erdensohn, stets beflissen, die himmlischen Güter, die jenen nur um ihrer selbst willen da zu sein scheinen und daher einen reinen Genuss gewähren, praktisch nutzbar zu machen und tendenzartig zu verwenden.

Im Herakles durchdringen sich beide Richtungen völlig gleichmässig, und durch seine Aufnahme in den Olympos, durch seine innige Verbindung mit der Athene ist der Gegensatz zwischen reiner und angewandter Weisheit ausgeglichen.

32. Sarkophag mit der Geburt und feierlichen Begrüssung des Bacchuskindes.

An der Rückwand der Gallerie ist ein aus Nepi stammender Sarkophag aufgestellt, welcher sich durch drei unter einander verflochtene, echt griechisch gedachte Compositionen auszeichnet. Diese Darstellungen beziehen sich auf die fest-

lich begrüsste Erscheinung des Bacchuskindes. Zur Rechten sehen wir dasselbe in den Händen dienender Nymphen der ersten Pflege theilhaftig werden, deren das neugeborene Kind bedarf. Aber während es noch seiner selbst unbewusst in dem Schoosse der Amme ruht, sehen wir schon Frauen mit ehrerbietig dargebrachten Gaben nahen, während zwischen ihnen in erhabener Ruhe eine Gestalt erscheint, in welcher wir vielleicht die Mutter des göttlichen Sprösslinges zu erkennen haben. Sie steht mit übergeschlagenen Füssen halb angelehnt und blickt gnadenreich auf ihre Umgebung herab. Ihr gegenüber befindet sich am anderen Ende dieses Compositionsabschnittes eine die Cymbeln rührende Bacchantin.

Die Schönheit der Zusammenstellung so vieler anmuthreich bewegter Figuren wird ein Jeder leicht fühlen lernen, welcher Sinn für derartige Reize des künstlerischen Vortrages hat, dagegen verlangt das geistige Verständniss einer solchen mehr symbolisch andeutenden, als trocken erzählenden Schilderung schon weit mehr Geduld und sinnige Hingebung. Die beredteste Auslegung würde nicht im Stande sein, mit einem Male alle die Beziehungen offen zu legen, die zwischen den dargestellten Figuren obwalten. Sowie das tiefere Verständniss poetischer Werke nicht möglich ist, ohne dass man zwischen den Zeilen lesen lernt, so kann von keinem höheren Kunstgenuss die Rede sein, wenn man sich nicht die Ereignisse, auf welche derartige Compositionen hinweisen, mit Hülfe der Einbildungskraft vor die Seele zu zaubern vermag.

Zur Linken erblicken wir den mit der Nebris bekleideten Knaben schon als den künftigen Weltbeherrscher. Der traubenbeladene Rebenstamm, welchen er mit der Linken erfasst hat, wird in seiner Hand zum mächtigen Scepter. Selbst sein greiser Pfleger verneigt sich vor ihm und harrt seines gebietenden Winkes, während ein Satyr, auf dessen Haupt er seine Rechte legt, zu seinem Dienste bereit ist. Von beiden Seiten begrüssen ihn Frauen mit Jubel.

In der mittleren Abtheilung ist eine anmuthreiche Episode dargestellt. Sie bezieht sich auf das Schlauchfest, bei welchem Knaben geübt wurden, auf der glatten Fläche eines

mit Wein gefüllten Thierfells geschickte Tanzsprünge auszuführen. Wer dabei von dem prallen und leicht ausweichenden Grund abglitt, wurde mit der Pritsche abgestraft. Solch ein hartes Gericht sehen wir den Silen an einem am Boden liegenden, sich jämmerlich geberdenden Satyr vollziehen, während ein älterer Begleiter des Bacchus behaglich seine Schale zu leeren im Begriff steht.

33. Statue des Silen.

Der tiefsinnige Erzieher des Dionysos bietet dem modernen Kunstsinn eine ebenso geschmackwidrige Erscheinung dar, als die Alten durch seine humoristische Erscheinung erheitert worden zu sein scheinen. Das Greisenalter ist der Prüfstein des Charakters: der wahrhaft edle Mensch wird in dem Maasse liebenswürdiger und besser, in welchem er in den Jahren voranschreitet. Man hat ihn daher nicht mit Unrecht gutem Weine verglichen, der, je älter er wird, desto herrlicher seine angeborene Kraft offenbart. Der Weisheit der Erfahrung gesellt sich gemüthliche Milde bei, und während die Ansprüche an das Leben sich mehr und mehr bescheiden stellen, wächst das Wohlwollen für andere.

Die trefflich behandelte Statue eines auf einer ursprünglich roth gefärbten aus Weiden geflochtenen Ciste sitzenden Silen's dringt uns diese Bemerkungen auf. Der schlaue Geselle, welcher die Freuden des Lebens vielfach genossen hat, scheint in tiefsinnige Betrachtungen über die Nichtigkeit alles irdischen Treibens versunken zu sein. Dabei ist er aber nicht grämlich, und in demselben Augenblicke, wo er denjenigen bedauert, der mit Leidenschaftlichkeit irdischen Freuden nachjagt, ruft er dem Jüngling die Mahnung zu, sich seiner Jugend zu freuen.

34. Sammlung der Kaiserbüsten.

Die Bildnisse der Weltbeherrscher, in historischer Folge aufgereiht, bieten eine ebenso lehrreiche als imposante Erscheinung dar, welche für den Geschichtsunterricht bis jetzt viel zu wenig benutzt worden ist. Hat sich doch die Forschung selbst, bis auf Niebuhr, kaum um diese bedeutsamen Reste

bekümmert. Freilich ist die Hebung dieses Schatzes von persönlichen Erinnerungen so leicht nicht, und mit einer flüchtigen Betrachtung der in Stein- und Erzbildern aufbehaltenen Züge ist es keineswegs gethan. Es bedarf des steten und vorurtheilsfreien Verkehrs mit jenen theils durch die Geburt, theils durch bald wunderbare, bald bizarre Schicksalsfügungen zur Alleinherrschaft berufenen Individuen, um mit ihnen auf eine Weise bekannt zu werden, welche uns von den oft parteiischen Berichten der Zeitgenossen und zuweilen auch von den einseitigen Urtheilen der Geschichte unabhängig macht.

Um denjenigen, welcher sich über die Hauptgestalten dieser Versammlung zu belehren wünscht, in den Stand zu setzen, sich unter denselben zurecht zu finden, müssen wir den Blick zunächst auf die Massen lenken, welche die verschiedenen Gruppen bilden, in die sich die lange Reihe zerlegen lässt.

Zuerst begegnen wir der Familie des Augustus, auf die sich die durch den grossen Dictator geschaffene Macht vererbt hatte. Die Büste des J. Caesar ist diesen wunderbar gemischten Persönlichkeiten vorangestellt. Sie füllen mit Inbegriff einiger dazu gehöriger Frauen die ersten siebenzehn Nummern aus. An Kunstwerth überragt die Basaltbüste des Caligula alle anderen.

Die zweite Gruppe wird durch die drei Gegenkaiser eröffnet und durch die sich daran reihenden Flavier gebildet. Die Büste des Vitellius ist eine moderne Fälschung.

Die dritte Gruppe hebt mit Nerva, Nro. 26, an und setzt sich durch Trajan, Hadrian in die Antonine hinein fort. Commodus mit seiner Gemahlin, der Crispina, Nro. 44, beschliesst sie. Sie ist an interessanten Persönlichkeiten besonders reich und von einer um so grösseren Wichtigkeit, als wir manche Aufschlüsse durch deren Anblick erhalten, welche uns die gerade in dieser Periode so sparsam fliessenden Quellen der geschriebenen Geschichte versagen.

Mit dem Pertinax, Nro. 45, beginnt ein ganz neues Geschlecht, welches sich durch Septimius Severus der erblichen Thronfolge noch einmal zu versichern sucht, aber schon mit Caracalla derselben wiederum verlustig geht. Es folgt jetzt

eine Reihe von kräftigen Heerführern, untermischt mit den Günstlingen der Soldaten. Hier begegnen wir hervorragenden Persönlichkeiten, die uns einen leibhaftigen Begriff gewähren von den individuellen Kräften, welche die wild wechselnde Herrschergewalt an sich zu reissen vermochten.

Julianus Apostata, Nro. 82, bietet einen höchst charakteristischen Anblick dar. Die Entschiedenheit seines Willens macht das verwegene Beginnen begreiflich, dem er seine ungünstige Berühmtheit verdankt. Noch einmal versucht er's, den Staat in seine alten Geleise zurückzulenken und mit dem Aufgebot aller Geistesgaben der zur Weltherrschaft gelangenden Religion der alles befreienden Liebe einen kräftigen aber letzten Widerstand zu leisten.

Die flüchtig von uns durchmusterte Sammlung ist weder vollständig, noch kritisch genau, weshalb auch das Eingehen auf Einzelheiten nicht rathsam schien, aber sie ist dennoch namentlich für den Anfänger von unendlicher Wichtigkeit, weil dieser dadurch Anhaltspunkte und einen Rahmen gewinnt, in welchem er alle vereinzelt ihm entgegentretenden Persönlichkeiten einzureihen vermag. Von vielen derselben werden wir prachtvolle Bildnisse kennen lernen, denen dann die gebührende Aufmerksamkeit zu Theil werden soll.

Da sich Niemand so leicht ohne Catalog in dieser reichen Sammlung von Bildnissen zurechtfinden wird, so fügen wir eine Liste der beglaubigten Namen bei, mit Angabe der zweifelhaften Bestimmungen.

1. Julius Caesar.
2. Augustus.
3. Angeblicher Marcellus. Höchst zweifelhaft.
4. Tiberius.
5. Tiberius, Duplicat von Piperno.
6. Drusus der Aeltere, des Tiberius Bruder.
7. Drusus der Jüngere, des Tiberius Sohn.
8. Antonia die Jüngere, Gemahlin des älteren Drusus, Mutter der Livilla, des Germanicus und des Claudius.
9. Germanicus, Sohn der Antonia.
10. Agrippina die Aeltere, Gemahlin des Germanicus.
11. Caligula, Sohn des Germanicus und der Agrippina.

12. Claudius, des Drusus Sohn.
13. Messalina, dessen fünfte Gemahlin.
14. Agrippina die Jüngere, Tochter des Germanicus, sechste Gemahlin des Claudius.
15. Nero, Sohn des Domitius Ahenobarbus und der jüngeren Agrippina, als Kind.
16. Nero in gereiften Jahren.
17. Poppaea, zweite Gemahlin des Nero.
18. Galba.
19. Otho.
20. Vitellius. Modern.
21. Vespasian.
22. Titus.
23. Julia, des Titus Tochter.
24. Domitian.
25. Domitia, seine Gemahlin. Zweifelhaft.
26. Nerva.
27. Trajan.
28. Plotina, seine Gemahlin.
29. Martiana, seine Schwester.
30. Matidia, deren Tochter.
31. Hadrian.
32. Hadrian, Duplicat von Porto d' Anzo.
33. Sabina, seine Gemahlin.
34. Aelius Caesar, Hadrian's Adoptivsohn und präsumtiver Thronerbe.
35. Antoninus Pius.
36. Faustina die Aeltere, seine Gemahlin.
37. Marc Aurel, als Knabe.
38. Marc Aurel in gereiften Jahren.
39. Faustina die Jüngere, Tochter des Antoninus Pius und der Faustina, Gemahlin des Marc Aurel.
40. Galerius Antoninus, Sohn des Antoninus Pius und der älteren Faustina.
41. L. Verus, Adoptivsohn des Antoninus Pius und College des Marc Aurel.
42. Lucilla, dessen Gemahlin, Tochter des Marc Aurel. Zweifelhaft. Scheint Sabina zu sein.

43. Commodus.
44. Crispina, dessen Gemahlin.
45. Pertinax.
46. Didius Julianus.
47. Manlia Scantilla, dessen Gemahlin. Zweifelhaft. Scheint eine Julia Mammaea zu sein.
48. Pescennius Niger. Zweifelhaft.
49. Clodius Albinus. Zweifelhaft.
50. Septimius Severus.
51. Septimius Severus, Duplicat.
52. Julia Pia, seine Gemahlin.
53. Caracalla.
54. Geta.
55. Macrin.
56. Diadumenian.
57. Heliogabal.
58. Annia Faustina, dessen dritte Gemahlin.
59. Julia Maesa, Mutter der Julia Soemias und Grossmutter des Heliogabal.
60. Alexander Severus.
61. Julia Mammaea, Tochter der Julia Maesa und Mutter des Alexander Severus.
62. Maximin.
63. Maximus.
64. Gordianus Africanus der Aeltere.
65. Gordianus der Jüngere.
66. Pupienus.
67. Balbinus.
68. Gordianus Pius, Sohn des jüngeren Gordian.
69. Philippus der Jüngere. Zweifelhaft. Scheint ein Galerius Antoninus zu sein.
70. Trajanus Decius.
71. Quintus Herennius, dessen älterer Sohn.
72. Hostilianus, dessen jüngerer Sohn.
73. Trebonianus Gallus.
74. Volusianus, dessen Sohn und Mitregent.
75. Duplicat.
76. Gallienus.

77. Salonina, seine Gemahlin.
78. Saloninus, deren Sohn.
79. Carinus.
80. Diocletian.
81. Constantius Chlorus.
82. Julianus Apostata.
83. Magnus Decentius.

35. Sitzende Statue der älteren Agrippina.

Wenn schon die Büsten der Alten, bei fast absichtlicher Vernachlässigung der phrenologischen Eigenthümlichkeit des Schädelbaues, in der Maskenbildung eine Fülle des individuellsten Lebens zusammengedrängt haben, so gelangen ihre Bildnisse doch erst in der Statue zur Vollkraft des Ausdrucks. Hier kommt der ganze Mensch mit all seinen Eigenthümlichkeiten zur Anschauung. Daher ist die Aehnlichkeit häufig selbst in den Fällen schon schlagend, in welchen der Kopf abhanden gekommen oder bedeutend entstellt ist.

Die Gemahlin des grossen Germanicus stellt sich uns in diesem Standbild mit allen jenen grossartigen, aber auch verhängnissvollen Charaktereigenschaften dar, die uns aus der unvergleichlichen und meisterhaften Schilderung des Tacitus bekannt sind. Mitten in den Drangsalen ihres tragischen Jammergeschickes zeigt sie einen unbeugsamen, dem Schicksal nicht blos trotzbietenden, sondern dasselbe sogar herausfordernden Sinn. Die Weise, wie sie sich in den Lehnsessel geworfen hat und den Blick nach oben gerichtet hält, lässt deutlich die Gefühle wahrnehmen, von denen der fest verschlossene Busen dieser hochherzigen Frau durchwühlt ist.

Haltung und Ausdruck sind vortrefflich, dagegen ist die Arbeit an manchen Stellen sehr flüchtig behandelt, ja in einzelnen weniger hervortretenden Theilen geradezu vernachlässigt. So ist das Hinterhaupt kaum mehr als den Massen nach angegeben. Auch einzelne Gewandpartieen sind nur skizzenhaft behandelt, was einmal beweist, dass wir eine Decorationsstatue vor uns haben, dann aber darauf hinzudeuten scheint, dass es sich um eines jener geistreich angelegten, aber roh

gelassenen Werke handelt, wie sie namentlich in den Provinzen häufig angetroffen werden.

Bei alledem ist dieses Denkmal von unschätzbarem Werth, der dadurch noch erhöht worden ist, dass wir in neuester Zeit durch die in Cerveteri ausgegrabenen Statuen der Familie des Augustus mit einem anderen Standbilde der Agrippina bekannt geworden sind, welches sie uns in den Tagen ihres Glanzes und an der Seite ihres glorreichen Gemahls vorführt. Dort erblicken wir die Mutter der Lager, wie sie die römischen Legionen zu nennen pflegten, jene entschlossene heldenmüthige Frau, welche sich den vor den Deutschen fliehenden Schaaren auf der Rheinbrücke entgegenwarf und sie zum Stehen brachte.

Hier dagegen erscheint sie in der Stimmung, in welcher wir sie uns nach der grossen Katastrophe zu denken haben, die das unheimliche Ableben ihres Gemahls bezeichnet. Sie macht den Eindruck, als wäre sie von dem Schicksal in Banden geschlagen, könne sich aber der hohen Gedanken, mit denen ihr Geist in den Tagen des Glücks schwanger gegangen war, noch nicht entledigen. In der That hatte sie noch eine Zukunft, aber eine unheilvolle. Ihr Sohn Caligula, in dessen wahnwitzig verkehrtem Geist alle ihre grossen Eigenschaften in das Gegentheil umschlagen sollten, erreichte die höchste Stelle, nach der ihr Sinn bei Lebzeiten ihres Gemahls getrachtet hatte, schändete aber durch sinnlos grausames Gebaren sein ganzes so gross geartetes Geschlecht.

In dem Hofe des Palastes der Conservatoren steht ihr Aschengefäss, welches die anspruchslose Gestalt eines hohlen Würfels hat. Auf der Vorderseite verkündet eine Inschrift, dass es die Knochen der Agrippina, der Tochter des grossen M. Agrippa, der Nichte des Augustus, der Mutter des Cajus geborgen habe. Alle diese hohen Beziehungen vermochten sie aber nicht gegen die Macht des Geschickes zu schützen, dass ihrer harrte und sie ihr ruhmreich begonnenes Leben auf dem Felsenriffe der Insel Pandataria schmählich enden liess.

36. Andromeda's Befreiung.

Das schöne Basrelief, welches in die Rückwand des Zimmers der Kaiserbüsten eingelassen ist, wurde in der Nähe des Platzes SS. Apostoli beim Graben der Fundamente des Palazzo Muti aufgefunden, und es unterliegt daher wohl kaum einem Zweifel, dass es ursprünglich zum Prachtschmuck einer jener, dem Gebäude der Septa gegenüber gelegenen Säulenhallen verwendet gewesen ist. Obwohl wir eine ganze Reihe solcher bilderartig eingerahmten Reliefs besitzen, so können wir uns doch nur schwer von der Weise ihrer Aufstellung und der damit verbundenen Grossartigkeit ihrer baulichen Umgebung einen richtigen Begriff verschaffen.

Wir sehen in dieser Darstellung den Augenblick hervorgehoben, in welchem Perseus der an einem Felsen angeschmiedeten und von einem Meerungeheuer bewachten Andromeda von steiler Höhe mit echt ritterlichem Anstande herabhilft. Der Drache liegt entseelt am Boden. Seine Ueberwindung ist nur mit Hülfe des alles versteinernden Gorgoneions möglich gewesen. Dieses muss noch in seiner Linken vorhanden gedacht werden, aber der weise Schützling der Athene hält es vorsichtig hinter seinem Rücken verborgen. Thäte er dies nicht, so würde der Anblick der grausenerregenden Züge der Medusa nicht blos der zarten Königstochter, sondern auch ihm selbst verderblich gewesen sein.

Perseus ist an Haupt und Füssen geflügelt und nur mit Hülfe der ihm durch die Götter verliehenen Schnelligkeit ist er aus dem gefahrvollen Kampfe siegreich hervorgegangen. Die Sage stellt jene Schwingen als eine Gabe der Nymphen dar, die bildende Kunst aber hat sie in ihren vollendeteren Werken, denen unser Basrelief angehört, nur als ein Attribut und als die symbolische Andeutung der dem Helden angeborenen Gewandtheit und Raschheit behandelt. Er zeigt jene schlanken Leibesverhältnisse, welche es gestatten, die den Gliedern inwohnende Kraft durch blitzschnelle Geschwindigkeit auf ihren höchsten Nennwerth zu bringen.

Die vor wenig Augenblicken noch so hoffnungslose, jetzt auf einmal hochbeglückte Königstochter vertraut sich ihrem Befreier mit den überschwenglichen Gefühlen rückhaltsloser Ergebung und Dankbarkeit, während der siegreiche Held nach ihr wie nach dem schönsten Lohn seiner Mühen und Wagnisse emporblickt.

Auch der landschaftliche Theil der Darstellung ist mit wenigen, aber grossartigen Zügen trefflich behandelt. Eine überhängende Felswand deutet das undurchbrechbare Gefängniss an, vor welchem jener Seedrache, den Poseidon in seinem Zorn gesandt hatte und dem die Tochter des Kepheus als Versöhnungsopfer dargebracht worden war, Wache hielt. Bei einer so klaren Veranschaulichung des Sachverhältnisses bedarf es der bildlichen Uebertragung der Phrase von ehernen Banden und vom Anschmieden nicht. Der Betrachtende gewahrt augenblicklich den Sinn der Sage, dem zufolge Andromeda den Fuss nicht vor die Felsenhöhle setzen konnte, ohne dem davor gelagerten Ungeheuer, das seinerseits auf das nasse Element angewiesen zu sein scheint, zur Beute zu werden.

Nur durch eine solche fein rationelle Behandlung der Motive der mythischen Erzählung war es möglich, dass der naive Vortrag der ältesten Sagen fortwährend seinen Reiz behalten und daher auch die zum Selbstbewusstsein und zur vollkommenen Freiheit des Darstellungsvermögens gelangte Kunst auf eine würdige Weise beschäftigen konnte. Denn so mährchenhaft auch viele der griechischen Mythen klingen, so tragen sie doch fast ausnahmslos den Keim freier und echt poetischer Entwickelung in sich. Nur ist es für uns nicht immer leicht, dieses Keimleben zu wecken und das Wunderliche zum Verständniss zu erheben. Da, wo uns dies mit Hülfe unverdrossener, zarter und naturgemässer Beobachtung gelingt, wird uns die Anschauung ewiger Verhältnisse des physischen und ethischen Daseins zu Theil und das, was auf den ersten Anblick befremdlich erschien, tritt uns als wunderbar und höhere Fügung entgegen.

37. Der schlummernde Endymion.

Ein ähnliches Relief, welches den schlummernden Endymion darstellt, ist auf dem Aventin gefunden worden, eine Angabe, die allerdings zu vag und unbestimmt ist, um sich danach eine Vorstellung von der Weise, in der es ursprünglich verwendet gewesen sein könnte, zu verschaffen.

Der schöne Jüngling hat sich offenbar nur zu kurzer Rast auf einer Felsenbank niedergelassen, ist aber, vom Jagen ermüdet, vom Schlummer überrascht worden, und die lassen Glieder sinken dem Schlaf gleichsam in die Arme. Da er als Waidmann durch Jagdspeer und Leitehund bezeichnet ist, so würde Jedermann, der die Sage von dem lieblichen Schläfer gegenwärtig hörte, den Gegenstand der Darstellung auf den ersten Blick erkannt haben. Der Künstler aber hat sich nicht begnügt, eine in sich vollendete Schilderung der herrlichen Erscheinung, durch welche selbst die keusche Schwester des Apollo überrascht, ja gefesselt worden war, zu liefern, sondern er hat die Handlung selbst, welche dem Bilde seine höhere Bedeutung leiht, wenigstens andeuten wollen.

Dieser Absicht aber stellte sich eine doppelte Schwierigkeit gegenüber. Denn einmal versagte die beengte Räumlichkeit, die dem Bildhauer zugestanden war, die Aufnahme einer anderen menschlichen Figur, und zweitens war nicht abzusehen, wie er eine schlafende Person in eine Thätigkeit versetzen sollte, welche auf die Begegnung mit einem anderen Wesen hätte können schliessen lassen. Denn die Sage hatte die unverrückbare Bedingung gestellt, dass er nicht erwachend erscheinen durfte.

Die einfache Weise, in welcher der sinnige Künstler sich zu helfen gewusst, und dabei doch die reinste Klarheit des Ausdrucks erzielt hat, ist wahrhaft geistreich zu nennen. Der an dem Jagdspeer des Endymion angelegte Hund bellt erschrocken auf und erinnert den Beschauer daran, dass Diana seinem Herrn zu flüchtigem Kusse naht.

38. Angebliche Statue des Marcellus, des Eroberers von Syracus.

Die in der Mitte des sogenannten Philosophenzimmers aufgestellte Statue eines römischen Staatsmannes von echtem Schrot und Korn ist in ihrer Art einzig. Mir wenigstens ist kaum ein zweites Bildniss gleichen Kunstwerths bekannt, welches uns einen Römer der republikanischen Epoche so allseitig vor Augen führte. Auch ohne den Namen dieser imposanten Persönlichkeit zu kennen, sind wir durch die Trefflichkeit und Gediegenheit der Charakterschilderung in den Stand gesetzt, mit ihr zu einer Vertrautheit zu gelangen, die uns die Neugierde rücksichtlich der historischen Benennung, wenigstens so lange wir ernsthaft mit der grossartigen Erscheinung selbst beschäftigt sind, vergessen machen kann. Aber gesetzt auch, wir wären mit derselben namhaft bekannt, so würden wir, wollten wir aus ihrer Betrachtung wahrhaft Nutzen ziehen, immer erst mit der Zergliederung der dargestellten Charaktereigenschaften beginnen müssen, weil es uns sonst leicht widerfahren könnte, dass wir unsere geschichtlichen Vorstellungen auf ein solches Bildwerk übertrügen, ohne diesem selbst den Werth eines historischen Zeugnisses zuzugestehen.

Wir haben in dieser Consularstatue einen jener urwüchsigen Römer vor uns, welche den Senat in den grossen Zeiten der Republik zu einer Versammlung von Königen machten. Unbeugsame Willenskraft, endlose Ausdauer und praktischer Verstand geben sich in jeder Bewegung, in Haltung und Ausdruck kund. Bei alledem müssen wir bedenken, dass dieser Charakter in seiner gegenwärtigen Fassung einem windstillen Meere zu vergleichen ist, welches, wenn es vom Sturm gegen Klippen gepeitscht wird, hochaufschäumt und gewaltig braust. Auch dürfte zu berücksichtigen sein, dass wir den hervorragenden Mann in der Toga und einer Wahlversammlung gegenüber erblicken, und nicht im Lager oder in der Provinz, wo seine Stellung eine ganz andere war.

Die ikonographische Bestimmung altrömischer Porträts

ist für uns schon deshalb so schwer, weil uns die meisten eine solche Gleichförmigkeit des physiognomischen Typus darbieten, dass die individuelle Unterscheidung erst bei längerer Bekanntschaft und dadurch gewonnener Vertrautheit möglich wird. Solcher, die sich des Umgangs mit den Bildnissen grosser Männer des Alterthums befleissigt haben, giebt es heutzutage nur sehr wenige. Früher war dies anders, und es ist daher gerathen, die ikonographischen Annahmen der vorigen Generationen nicht unbeachtet zu lassen, zumal sie schon manchmal unerwartet zu Ehren gekommen sind.

Dieser auf uns vererbten Nomenclatur zufolge, ist die aus der Gallerie Giustiniani stammende Statue ein ikonisches, das ist den ganzen Menschen mit allen seinen Eigenthümlichkeiten darstellendes Bildniss des berühmten M. Claudius Marcellus, eines der furchtbarsten und thatkräftigsten Römer, welcher als der Eroberer von Syracus zu unsterblichen Ehren gelangt ist, durch frühere Waffenthaten und Staatsstreiche sich aber noch weit grösseren Ruhm und glänzendere Erfolge verschafft hatte. In der That widersprechen die Züge, welche uns die durch den P. Cornelius Lentulus Marcellinus geschlagene Münze von diesem gewaltigen Manne, der der Schrecken der Gallier, Punier und aller seiner politischen Gegner war, vor den Rostren aber sich durch glänzende Gaben einnehmender Beredsamkeit die Gunst des gesammten Volkes zu sichern wusste, dem nur so viel reicher entfalteten Charakterausdruck unserer Statue nicht.

Dieser in einem breiten und kernhaften Styl bearbeitete Marmor scheint ein Originalwerk zu sein und verdient daher bei einer zeitgemässen Wiederaufnahme der gegenwärtig nur allzusehr vernachlässigten ikonographischen Denkmäler besondere Beachtung.

39. Büste des Scipio Africanus.

Der soeben betrachteten Statue gegenüber ist Nro. 49 die Büste des jüngeren Zeitgenossen des Marcellus, des grossen Scipio aufgestellt. Er ist schon äusserlich kenntlich an der Kopfwunde, die er als ein kaum erwachsener Jüngling

am Ticin bei der Vertheidigung seines eigenen Vaters, dem er bei dieser Gelegenheit durch Geistesgegenwart das Leben rettete, davongetragen hatte. Der geistvolle, nimmer rastende Blick verkündigt den gewaltigen Mann, dessen Wille eine so wunderbare Schnellkraft besass, dass keiner seiner Zeitgenossen demselben Widerstand zu leisten vermochte. Selbst die ewigen Gesetze Roms hatten keine Gewalt über ihn. Er war ein echter Republikaner und doch der erste Mann im Staate. Mehr als einmal war er als Fürst des Senats feierlich begrüsst worden, ohne dass ihn Hoheitsgelüste angewandelt hätten. Die Grösse der Römer tritt uns in keinem anderen so vernichtend entgegen. Denn in ihm vereinigt sich alles, was den Erdenmenschen unerreichbar gross macht. Selbst die Poesie sollte in seinem Busen eine gastliche Wohnstätte finden und durch die Aufnahme griechischer Bildung wurde er der Inbegriff alles dessen, was die alte Welt errungen hatte.

Die Auffassung, welche diese Büste zeigt, ist besonders geeignet, das Genievolle seines Wesens zur Anschauung zu bringen. Man gewahrt an ihr die Gewandtheit, ja die höfische Geschmeidigkeit, welche eine feine Bildung giebt, ohne die Charakterfestigkeit zu benachtheiligen. Eine rasche Uebersicht aller Verhältnisse macht es ihm möglich, sich in alles zu finden, ohne sich als Staatsbürger etwas zu vergeben. Wir erkennen den Mann, der bei jeder Gelegenheit sich über die Sachlage zu erheben weiss und sich nie dazu hergiebt, der Mittelmässigkeit zu dienen. Selbst da, wo er sich mit Vorwürfen belastet, ja in gefahrdrohende Anklagen verwickelt sieht, lässt er sich nicht auf die Widerlegung von Vorurtheilen oder auf die Beschwichtigung gehässiger Angriffe ein, sondern er weiss die Blicke aller auf Verdienste hinzulenken, die kein anderer aufzuweisen hat, und so sehen wir ihn am Jahrestage der Entscheidungsschlacht von Zama die ganze Volksversammlung nach dem Tempel des capitolinischen Jupiter entführen, und die Tribunen auf dem Forum verwaist zurücklassen. Denn der wahrhaft grosse Mann steht über dem Gesetz!

40. Büste des Comödiendichters Terenz.

Die wunderbare Umgestaltung der Sittengeschichte Roms, welche zum Theil durch den grossen Scipio veranlasst worden war, hatte zur Folge, dass zu den aristokratischen Kreisen Persönlichkeiten Zutritt erhielten, die mit den angesehensten Familien in jenes schöne Wechselverhältniss eintraten, welches der Hebel aller echten Cultur zu sein pflegt. Ob ein Mann von hohen Gaben, aber niedriger Herkunft zu den Gelagen der Grossen geladen wird, ist sehr gleichgültig, sobald eine solche Aufnahme in die sogenannte gute Gesellschaft nichts anderes als eine herablassende Anerkennung des Talentes sein soll. Dagegen erhält sie eine hohe und folgewichtige Bedeutung, wenn sie durch den Wunsch der durch Geburt und gesellschaftliche Stellung Bevorzugten veranlasst ist, sich an der Bildung, welche meist das Erbeigenthum der Mittelclassen und Schollenkinder ist, zu betheiligen. In solch einem schönen Verhältniss stand Terenz zu dem jüngeren Scipio und zu dem Laelius, denen nachgerühmt wurde, dass sie an den lieblichen Schöpfungen des Lustspieldichters einen so wesentlichen Antheil hätten, dass der Zunftneid sie sogar vorzugsweise für die Erzeugnisse jener vornehmen Römer erklärte.

Es wird berichtet, dass die in wenigen Aeckern Landes bestehende Besitzung des Terenz nahe bei der Appischen Strasse gelegen habe. Dort ist im Jahre 1826 bei den „drei Madonnen“ die Nro. 76 aufgestellte Büste ausgegraben worden, welche durch eine an der Schulter angebrachte Maske als die eines dramatischen Dichters gekennzeichnet ist. Das Medaillon mit dem Bildnisse des Terenz, welches in dem Münzcabinet von Gotha aufbewahrt wird, erlaubt es, in derselben die originellen Züge dieses grossen Comödienschreibers wiederzuerkennen, welcher das Unglaubliche geleistet hat, sich nicht blos die Feinheit des Ausdrucks einer ihm fremden Sprache anzueignen, sondern auch wesentlich auf ihre Umgestaltung einzuwirken.

Der mit der Scheere abgestutzte Bart, die eher auffälligen als wohlgeregelten Züge, die ganze Weise seines Beha-

bens machen den Naturmenschen kenntlich, welcher sich noch nichts von den Sitten und Manieren der vom Etiquettenzwang beherrschten Gesellschaftlichkeit angeeignet hat. Jede seiner Bewegungen zeigt Naivität und Ursprünglichkeit. Sein Blick aber lässt eine eben so scharfe als feine Beobachtungsgabe wahrnehmen, der so leicht nichts entgeht. Dabei ist nichts von jener Bitterkeit bemerkbar, welche den Satirendichter zur Geissel des Menschengeschlechtes macht. Keine Spur von Grämlichkeit tritt uns aus diesen gutmüthigen Zügen entgegen, wohl aber eine gewisse Bewunderung der Leistungen Anderer. Selbst der Schelm kommt ihm nicht verächtlich vor, sondern ihm ist es klar, dass dieselben Gaben, welche ihn befähigen, Anderen Streiche zu spielen, besser verwendet Grosses zu leisten im Stande wären.

Sowie die Bekanntschaft der Persönlichkeit eines Schriftstellers das Verständniss seiner Werke wesentlich erleichtert, so kann auch der heilsame Einfluss, welchen der längere und unbewusste Verkehr mit den Bildnissen der Dichter und Geschichtschreiber des Alterthums auf denjenigen, welcher sich mit ihren unsterblichen Erzeugnissen beschäftigt, ausübt, nicht genug gerühmt und empfohlen werden. In Betreff des Terenz wiegt die uns erhaltene Büste alle Notizen seiner Biographen auf. Diese werden dadurch keineswegs werthlos gemacht oder gar ersetzt, aber wohl zum wahren Verständniss erhoben. Alle jene sich theilweise widersprechenden Angaben werden hier mit einem Male begreiflich und erhalten häufig eine ganz andere Bedeutung als diejenige, welche man ihnen beizulegen gewohnt war, so lange man ausser Stande war, seine Vorstellungen an eine fest umrissene Erscheinung anzuknüpfen. Diese aber gewährt die flache Charakteristik einer in späten Zeiten angefertigten Schaumünze allerdings nicht. Unsere Büste dagegen ist möglicherweise gleichzeitig.

41. Vermeintliches Bildniss des Cicero.

Der schöne Kopf Nro. 75, welcher gemeinhin für das Bildniss des Cicero genommen wird, was wenigstens nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden kann, macht uns jedenfalls mit einem jener feingebildeten Römer bekannt, welche

das Augusteische Zeitalter mit vorbereiten halfen. Die süsse Behaglichkeit, welche uns die bei aller Beleibtheit edlen Züge verkünden, lassen einen Mann erkennen, der sich auf der Höhe seiner Zeit befindet und mit sicherem, ruhigem Blick von dieser auf das Treiben der Nachkömmlinge herabschaut. Da es fraglich ist, ob Cicero je zu solch einer friedlichen Stimmung gelangt sei, so hat allerdings die andere Vermuthung weit grössere Wahrscheinlichkeit, dass in dieser Büste C. Asinius Pollio, sein grosser Zeitgenosse und Nebenbuhler, der ihm auch an politischem Verstand und Lebensklugheit überlegen war, dargestellt sein könne. Dabei bleibt indessen immer zu bemerken, dass es bei dem Mangel charakteristischer Abzeichen überaus schwierig ist, gerade die Männer dieser Classe von einander zu unterscheiden, da sie bei gleichem Bildungsgang, gleichen Gewohnheiten und gleichem Streben sich eher ähneln, als von einander absondern. Dazu kommt noch, dass unsere Kenntniss aller dahin einschlagenden Porträts bis jetzt eine so vorübergehend oberflächliche ist, dass von einer tieferen Vertrautheit mit jenen Persönlichkeiten gar nicht die Rede sein kann. Um diese zu gewinnen, muss der Name das letzte sein, wonach wir fragen, sowie auch im Leben ein sicheres Urtheil über den inneren Werth des Menschen von weit grösserer Wichtigkeit ist als der Besitz der reichhaltigsten Nachweisungen über Stand, Herkommen, Alter und Vermögen der uns entgegentretenden Individuen.

42. Colossalkopf des M. Agrippa.

Der blosse Anblick der urwüchsigen Züge, welche uns der Colossalkopf Nro. 16 vor die Augen bringt, lässt uns die Grösse und Bedeutung des in denselben dargestellten Charakters ahnen. Es ist eine jener wuchtvollen Persönlichkeiten, an denen der römische Volksstamm besonders fruchtbar gewesen ist. Ein unverwüstlicher Fond hoch aufgespeicherter physischer Kräfte leiht jeder Willensäusserung einen solchen Nachdruck, dass die Ausführung des gefassten Entschlusses zur Naturnothwendigkeit wird. Dabei ein weitreichender, Alles durchdringender Blick, welcher die Ver-

hältnisse rasch übersieht, einen grossartigen Zusammenhang herzustellen weiss und lockernde Bande schöpferisch durchdringt.

M. Vipsanius Agrippa war der Grundpfeiler der Alleinherrschaft des Augustus. Im Staatsrath, wie im Felde, ja auf der See gleich mächtig und gross, darf er als die erstbewegende Ursache der nachmals sich entfaltenden Kaiserpracht angesehen werden. Eine Seemacht zu schaffen ward ihm so leicht, als Gebäude, wie das Pantheon, ins Leben zu rufen. Was er aus der römischen Constitution gemacht haben würde, wenn er nicht im frischesten Mannesalter vom Schauplatze abberufen worden wäre, lässt sich nicht sagen, eine Ahnung aber dessen, was er beabsichtigte, gewährt uns ein Blick auf den grossartigen Bau der Septa, der ja keinen anderen Zweck hatte, als den grossen Volkswahlen und dem Stimmverfahren gleichsam ein bauliches Organ zu leihen.

Wüssten wir auch nicht aus geschichtlichen Nachweisungen, dass Agrippa von dunkler Herkunft war, sein ganzer Gesichtsausdruck würde es uns verkünden. Er legt einen angeborenen Widerwillen, ja Verachtung an den Tag gegen Alles, was nicht persönliches Verdienst ist. Dies ist der unaustilgbare Zug eines jeden auf eigene Kraft gestützten Emporkömmlings.

Um uns eine richtige und sachgemässe Anschauung von den inneren Gründen des Augusteischen Glanzes zu verschaffen, müssen unsere Blicke mit weit grösserer Andacht auf den physiognomischen Eigenthümlichkeiten eines Mannes wie Agrippa, als auf den glatten Maskenzügen des Alleinherrschers verweilen. Die Geschichte lügt gar häufig, jene nie.

43. Büste des Corbulo.

Eine der grossartigen Erscheinungen der ersten Kaiserzeit bietet Cn. Domitius Corbulo dar, dessen geist- und lebensvolle Büste unter Nro. 48 aufgestellt ist. Da eine sprechend ähnliche in einem seiner Tochter und dem Andenken seiner Familie geweihten Tempelchen von Gabii im Jahre 1792 an ihrer ursprünglichen Stelle aufgefunden worden ist, so unterliegt die Bestimmung dieses mehrfach wiederkehrenden, höchst

charakteristischen Bildnisses kaum einem Zweifel. Wir erblicken in ihm den Mann der entschiedenen That, welcher keine Rücksichten der Billigkeit, selbst wenn sie seine eigene Person betreffen sollten, kennt, und nur vor dem Buchstaben des Gesetzes und vor dem anerkannten Rechte sich beugt. Als er unter Caligula mit der Wiederherstellung der in Verfall gerathenen grossen Heerstrassen beauftragt worden war, geht er grausam zu Werke bei der Zurückführung der alten Ordnung; als er unter Claudius den Befehl erhält, mitten auf seinen siegreichen Zügen gegen die germanischen Völkerschaften des Niederrheins umzukehren, verliert er kein anderes Wort der Klage, als das der Seligpreisung der Feldherren der guten alten Zeit, und als er von seinen glorreichen, staunenswerthen Unternehmungen aus Asien zurückkehrt und zum Lohn für seine treue Ergebenheit gegen den Nero bei seiner Landung in Griechenland den Verhaftbefehl erhält, zieht er sein Schwert und durchbohrt sich die Brust mit den Worten: „Wohl verdient!"

44. Muthmassliche Büste des Arminius.

Man ist erst in neuester Zeit auf die denkwürdigen und höchst anziehenden Spuren der Bildnissähnlichkeit hervorragender Persönlichkeiten des germanischen Alterthums aufmerksam geworden, von denen auch die römische Geschichte uns Kunde giebt. Die schöne Büste Nro. 59, welche die unsinnige Benennung des Kekrops führt, scheint uns jedenfalls die Züge eines jener an dem kaiserlichen Hofe gebildeten Deutschen aufbehalten zu haben, unter denen Arminius, der schlaue Ueberwinder des Varus, am meisten hervorragt. Mir hat es den Eindruck eines höchst ansprechenden Gedankens gemacht, als ich die Vermuthung eines Archäologen von Fach auf indirectem Wege vernahm, dass dieser Marmor den nachmaligen Helden der Teutoburger Schlacht dargestellt haben könne. Jedenfalls dürfen wir denselben benutzen, uns die liebenswürdige Erscheinung des mit hohen Gaben ausgestatteten Jünglings zu vergegenwärtigen.

Der starke Haarwuchs, der etwas verspätete Bartflaum, die etwas massigen Wangenknochen verkünden den Sohn des

Nordens, eine gewisse Selbstgenügsamkeit, die nicht frei von Gefallsucht und noch unschuldiger Eitelkeit ist, lassen den altdeutschen Jüngling erkennen, der geistvolle Blick und die Promptheit seines Wesens versprechen eine reine und rasche Entfaltung der im Keime vorhandenen Thatkraft.

Dieses Kunstwerk stammt aus der Umgebung von Neapel und gehört zu einer Gattung von Sculpturen, welche vorzugsweise in jener Gegend heimisch ist. Die Behandlung ist äusserst gefällig und anmuthreich, der Formenvortrag eher geistreich flüchtig als streng correct, was zum Theil mit von dem Streben herrührt, die malerischen Reize überwiegen zu lassen.

Mag man von der ikonographischen Bestimmung dieser Büste denken wie man will, so viel ist gewiss, dass wir in den römischen Sammlungen nirgends auf eine ähnliche Nationalphysiognomie stossen. Gelingt es, ihren germanischen Ursprung nachzuweisen, so wird dadurch eine sehr wichtige Anschauung gewonnen, die namentlich auch dazu dienen kann, die Ueberlegenheit des germanischen Volksstammes in jenen fernen Zeiten begreiflich zu machen. In dieser Beziehung ist die Vergleichung dieser nordischen Gesichtszüge mit denen eines Römers, wie Corbulo, von hohem Interesse.

45. Büste des Homer.

Zu den bewunderungswürdigsten Schöpfungen der griechischen Kunst gehören die Bildnisse derjenigen Persönlichkeiten, die nicht weniger als ihre Götter ein rein ideales Dasein haben. Denn wenn wir auch die Werke eines Homer oder Aesop als die geistigen Erzeugnisse eines historischen Individuums hinnehmen wollen, so wird doch Keiner, der Sachkenntniss besitzt, sich der Ueberzeugung hingeben, dass die traditionellen Porträts dieser und ähnlicher halb mythischer Persönlichkeiten der gemeinen Wirklichkeit auf geradem Wege entstammen. Sie sind offenbar in demselben Geiste geschaffene Phantasiegebilde, aus welchem ihre Götter- und Heldengestalten hervorgetreten sind. Dabei aber zeigen sie dieselbe Naturwahrheit und Leibhaftigkeit wie diese, so dass

man mit ihnen wie mit lebenden Wesen der Vorzeit zu verkehren meint.

Die idealen Porträts des blinden Sängers von Chios, unter denen sich Nro. 44 vor den anderen auszeichnet, sind in dieser Beziehung das Staunenswertheste, was man sehen kann. Selbst die des Shakespeare und Dante scheinen weniger realen Gehalt zu bieten als diese lebensvollen, auf alle Zufälligkeiten des irdischen Daseins tief eingehenden Züge. Wir erblicken ein wild durchfurchtes Greisenantlitz, welches aber den Inbegriff jener alles verklärenden Seligkeit darbietet, die wir nur bei denen treffen, die das Leben zu einem reinen und vollen Abschluss gebracht haben. Diese erhabene Stimmung des Ausdrucks theilt uns die Begeisterung mit, welche wir Neueren so gern als das ausschliessliche Vorrecht der Jugend zu betrachten geneigt sind, die die Alten dagegen als erst mit den Jahren zur Reife gekommen sich dachten.

Erst vor diesen Bildnissen lernen wir den geheimnissvollen Sinn der Sage verstehen, der zufolge Homer des Augenlichtes beraubt war. Blind geboren war er nicht, sondern erst dann erblindet, als er dieses Lebens Wohl und Wehe von Angesicht zu Angesicht kennen gelernt hatte. Mit der Abtödtung der Sehnerven ist er leidenschaftsfrei und nun erst fähig geworden, mit jener Klarheit und Ruhe zu schildern, die seine Gedichte ewig unerreichbar macht.

Bekanntlich bezeichnet das Auftreten des Homer den Schluss einer Katastrophe des hellenischen Nationalbewusstseins, welche eine der blutigsten und verhängnissreichsten ist, die die Menschheit aufzuweisen hat. Denn kein Uebergang ist schmerzhafter und schwieriger, als der zur vollendeten Freiheit bei gleichzeitiger Bewahrung des vaterländischen Gesammtgefühls. Diesen lösenden Bildungsprocess hat vorzugsweise Homer den Griechen überstehen helfen. Er hat es vermocht, die tausendfältig zersplitterte Nation zur Einheit der Götteranschauung und des Sprachgefühls zurückzuführen, welches in manchen Dialekten schon zu ersterben drohte.

Diese Uebergangsepoche war aber eine Zeit schwerer Prüfungen und harter Duldung. Die Narben der Leiden, die den echten Dichter vor allen treffen, sind auch auf dem Ant-

litz eines Genies, wie Homer war, zurückgeblieben. Man fühlt, was er mit seinem Volke durchgemacht und für sein Volk gelitten, und welche Vergangenheit er hinter sich hat. Er ist durchgedrungen zur Einheit der Gesammtanschauung, aber diese höchste Gabe hat er theuer erkaufen müssen. Erst dadurch, dass er den Eindrücken störender Mannigfaltigkeit für immer entrückt worden ist, ist sein innerer Sinn zu jener Klarheit gelangt, welche keine Täuschung mehr zulässt und einen Seelenfrieden gewährt, der schon das diesseitige Leben zu einem Vorschmack des Paradieses macht. Ihn in der That hat das Alter nicht kindisch gemacht, sondern als echtes Naturkind wieder vorgefunden. Diesen Eindruck macht unsere Büste.

46. Büste des Aeschylus.

Bewährt hat sich der hellenische National- und Freiheitssinn, zu dessen Ausbildung Homer so wesentlich beigetragen hat, in den Perserkriegen, die über die Unabhängigkeit des Abendlandes vom Morgenlande für immer entschieden haben. Erst nachdem sie diese Probe siegreich bestanden, sind die Griechen in die Laufbahn eingetreten, die sie auf jene Höhen der geistigen Ueberlegenheit geführt hat, von denen aus sie die Welt noch heute beherrschen. Das Siegeslied, welches damals ertönte, als jener Entscheidungskampf glorreich beendet war, hatte einer der marathonischen Streiter ertönen lassen, dessen Büste wir hier der des Homer gegenüber aufgestellt finden. Es ist die des Aeschylus, und ihre Entdeckung ist einem der wichtigsten Antikenfunde der letzten Jahrzehnte gleich zu achten. Lange Jahre hatte sie auf einem der verlorenen Posten dieses Museums gestanden, bis man durch Zufall nicht blos auf ihren relativen Kunstwerth, sondern auch auf die Aehnlichkeit mit den auf Gemmenbildern wiederkehrenden greisen Köpfen aufmerksam wurde, welche das Hieroglyphensymbol einer Schildkröte als Bildnisse des Aeschylus bezeichnet.

Bekanntlich ging die Sage, Aeschylus habe sein Leben durch den Missverstand eines Adlers eingebüsst, der eine Schildkröte in die Lüfte getragen habe, um sie an einer

Felsenklippe zerschellen zu lassen. Als eine solche sei ihm die mächtige Glatze des am Gestade sitzenden Greises erschienen, und dadurch sei das tragische Ende des grössten tragischen Dichters veranlasst worden. Es giebt geschnittene Steine, welche dieses sinnvolle Mährchen mit naiver Ausführlichkeit schildern, und obwohl diese das Haupt des Mannes, zu dessen Untergange sich das hochfahrendste mit dem am tiefsten wandelnden Thiere der Schöpfung verbündet, in sehr kleinem Maassstabe zeigen, so ist doch auch in ihnen die charakteristische Porträtähnlichkeit unverkennbar.

Der auf uns gekommene Marmorkopf, welchen wir daher kühn für den des Aeschylus nehmen dürfen, zeugt von einer felsenfesten Willenskraft, die aber gleichzeitig die Gabe des Adlers besitzt, sich hoch über das Alltagstreiben der gemeinen Wirklichkeit zu erheben. Sein Sinn ist mit gleicher Leidenschaftlichkeit auf das Ideale gerichtet, wie er an den Gütern dieser Erde festhängt. Dies macht es begreiflich, wie er als komischer Dichter nicht weniger vielvermögend war, als bei Handhabung der tragischen Leier.

Wären diese Porträtzüge aus erster Hand auf uns gekommen, so würden sie auch für das Gesammtverständniss der originellen Dichtungen dieses Riesengeistes von unberechenbarem Nutzen sein. Leider aber ist diese Nachbildung nicht blos von untergeordnetem Kunstwerth, sondern auch mit dem Beischmack einer verhältnissmässig modernen Auffassung behaftet, so dass wir uns eben so viel hinwegdenken müssen, als mit Hülfe der Einbildungskraft zu ergänzen sein würde, um zu einer wahrheitsgemässen Anschauung dieser gewaltigen Persönlichkeit zu gelangen.

Nachdem wir uns das Verhältniss eingestanden haben, in welchem dieser übrigens trefflich und geistvoll behandelte Kopf zu seinem wahrscheinlich auf leibhaftiger Anschauung beruhenden Urbilde steht, dürfen wir uns rückhaltslos der Bewunderung der scharfkantigen Formen des ernsten Antlitzes überlassen. Denn so wie dieser Dichter auch in einer modernisirten und fliessend lesbaren Uebersetzung alle seines Gleichen, mit Ausnahme des einzigen Homer, aus dem Felde schlägt, so scheint auch seine persönliche Erscheinung der

des maeonischen Sängers allein die Wage zu halten. Prometheusartig schaut er die Gestalten an, welche er mit einem neuen poetischen Leibe auferstehen und eine Sprache reden heisst, welche an Fülle und Kraft die kunstvollsten und vielgestaltigsten Rhythmen weit übertönt und mit einem einzigen Worte den Inhalt ganzer Tragödien aufwiegt.

47. Büste des Sokrates.

Die mittlere (Nro. 5) der drei hier aufgereihten Sokratesbüsten ist eines der lebensvollsten Bildnisse, die wir von diesem wunderbar gearteten Manne besitzen. Der Geist einer alles widerstandslos schlagenden Dialektik blitzt aus den missgestalten Zügen hervor und mahnt uns daran, dass wir uns vor einer der räthselhaftesten und gleichzeitig bedeutungsvollsten Erscheinungen des Alterthums befinden. Hier gewahrt man nicht blos keine Spur von dem Liebreiz, welcher alles, was griechisch ist, umkleidet, sondern es stellt sich uns das vollkommenste Widerspiel der formellen Schönheit dar, welche das Siegel des Hellenismus zu sein pflegt. Alle Schädelknochen erscheinen verschoben, diejenigen Theile, welche wir prall und scharf umrissen zu sehen gewohnt sind, zeigen Verschwellungen, während andere, die durch Muskelpolster oder Fettlagen zur harmonischen Abrundung gelangen, eingesunken und abgemagert sind.

Und doch welche Anmuth, welche fesselnde Kraft für denjenigen, welcher den Geist zu sehen und mit ihm zu verkehren weiss! Man fühlt sich vernichtet und doch zugleich erhoben. Denn während sein alles durchdringender Scharfsinn jede Unklarheit verscheucht und die zartesten Keime inneren Widerspruchs rasch und schonungslos aufdeckt, überwältigt er keineswegs seinen Gegner mit der imposanten Darstellung eigener Gedankenfülle, sondern stellt sich ihm anspruchslos gegenüber und weckt durch Fragen, wie sie kindliche Neugierde vorzubringen liebt, jeden Funken angeborener Geisteskraft.

Wenn wir bei einzelnen Persönlichkeiten des Alterthums den Mangel an monumentalen Aufklärungen zu beklagen haben, so ist bei anderen die Fülle des Materials Ursache,

dass sie wenig bekannt sind. Sokrates ist eine uns von Jugend auf so geläufige Erscheinung, dass Niemand sich bemüssigt fühlt, die zahlreichen Bildnisse des grossen Weltweisen einer genaueren und eindringlichen Betrachtung zu würdigen. Und doch ist so viel aus ihnen zu lernen. Denn obschon wir von ihm Schilderungen besitzen, die alle Seiten seines Daseins zur Anschauung zu bringen scheinen, so bleibt seine Gestalt, sein ganzes Wesen und Treiben immer eine der räthselhaftesten Erscheinungen des gesammten Alterthums.

Schlechte, seelenlose Bildnisse, wie sie so häufig umgehen, können nur dazu dienen, die Begriffe in Betreff der Bedeutung dieses einzigen Mannes zu verwirren, wohingegen ein geistvolles Porträt, wie das eben betrachtete, mit einem Male Aufklärungen gewährt, die die aufmerksamste Lectüre des Plato und Xenophon nicht zu geben vermag. Denn die zerstreuten Züge zu sammeln, wie dies bei den Strahlenbündeln des Sonnenlichtes nur der Brennspiegel vermag, bedarf es jener plastisch reproducirenden Einbildungskraft, welche die Gnadengabe des bildenden Künstlers ist. Dieser allein vermag gewisse Verhältnisse zur Gesammtanschauung zu bringen, welche ohne eine solche steten Missverständnissen unterworfen sein würden.

Daher übernehmen aber auch diejenigen, welche einen grossen Mann durch ein öffentliches Denkmal zu ehren beabsichtigen, eine sehr grosse Verantwortung. Wenn sie fehlen, so machen sie sich zum geringsten der Unerkenntlichkeit schuldig, sehr häufig aber zwar unbewussten aber gemeinen Hohns. Bildnisse, wie die beiden dem unsrigen zur Seite aufgestellten, führen uns widerliche Begriffe zu und sind nur geeignet, die Verwirrung zu vermehren, welche sich bei der Beurtheilung der Männer von Verdienst so gern geltend macht, und statt die Menge daran zu erinnern, dass es sich um Persönlichkeiten handelt, die ihres Gleichen nicht haben, ihr nur die Mittel an die Hand zu geben, ihre grossen Eigenschaften einer einseitigen und ungerechten Kritik zu überliefern. Die Maske des Sokrates ohne den Geist, der sie wunderbarer Weise geschaffen hat, bietet eine der hässlichsten Erscheinungen dar, die sich denken lassen.

48. Bronzene Colossalstatue des Hercules.

Vor der Mitte der Rückwand des grossen Saales ist eine Statue von vergoldeter Bronze aufgestellt, welche die siegesfrohe Wiederkehr des Hercules aus den Gärten der Hesperiden schildert. Indem er sich stolz in die Brust wirft, hält er die erbeuteten Goldfrüchte vor sich hin und führt die knotige Keule wie eine leichte Gerte in der Rechten. Es ist nicht zu leugnen, dass die Auffassung von einer genialen Kühnheit zeugt, und eine griechische Wiederholung desselben Gegenstandes liefert den Beweis, dass der Grundgedanke, ja selbst die ganze Anordnung von einem berühmten Originale der hohen Epochen herstammt. Dagegen ist nicht blos die Darstellung theatralisch übertrieben, sondern auch der Vortrag im Einzelnen der Art manierirt, dass man geneigt sein würde, diesen Bronzeguss für ein Werk des siebenzehnten Jahrhunderts zu halten, wären nicht Nachweisungen seiner Auffindung auf dem Ochsenmarkte vorhanden. Da dieser zur Zeit des Septimius Severus durch die Gold- und Silberarbeiter verschönert worden ist, so liegt die Vermuthung nahe, dass das fragliche Metallwerk vielleicht sogar unter Mitwirkung dieser Zunft gleichzeitig mit dem dort noch vorhandenen Bogen ins Leben getreten sei. Künstlern, die gewohnt sind, ihre Gedanken innerhalb sehr kleiner und beschränkter Verhältnisse zu entwickeln, begegnet es sehr leicht, dass sie beim Uebergang zum Colossalvortrag sich übertrieben und schwülstig ausdrücken. Am Mangel der Ausführung liegt es dabei nicht, sondern diese erscheint deshalb überladen, weil das Riesenhafte nur auf dem Wege der materiellen Vergrösserung der mikrokosmischen Details erzielt worden ist.

Die Blattvergoldung hat sich an diesem zwar keineswegs erfreulichen, aber sehr lehrreichen Werke besser wie an irgend einem anderen Denkmale dieser Art erhalten.

49. Das Centaurenpaar des Aristeas und Papias.

Ein anderes Beispiel des manierirt übertriebenen Vortrags, in welchen die Künstler der Kaiserzeit bei Ueber-

tragung berühmter Werke des Alterthums verfallen sind, bietet das Centaurenpaar, welches der Cardinal Furietti im Jahre 1736 in der Villa des Hadrian ausgegraben hat. Dieses kündigt sich als die Arbeit zweier Künstler aus Aphrodisias an, einer Stadt, welche wahrscheinlich in ähnlicher Weise zum Sitze einer grossen Bildhauerwerkstätte geworden war, wie in neueren Zeiten Carrara, wo die reichen Marmorbrüche das Talent in diese Bahnen lenken, wie anderwärts fette Aecker die Liebe zur Landwirthschaft wecken.

Von dem älteren dieser beiden Centauren besitzen wir eine schöne Wiederholung in weissem Marmor, deren einfache und schöne Behandlung den Beweis liefert, dass das beiden Nachbildungen zu Grunde liegende Urbild einer der Glanzepochen der alten Sculptur angehört. Jener im Louvre aufbewahrten Gruppe, welche unter der Benennung des Borghesischen Centauren eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, verdanken wir aber ausserdem auch noch das richtige Verständniss des Grundmotivs. Dort ist nämlich der kleine Liebesgott erhalten, welcher auf dem Rücken des Rossmenschen Platz genommen und diesem unvermerkt beide Hände gefesselt und zurückgebunden hat. Während sich nun der alte Thor verdriesslich umschaut, beugt sich der neckische Flügelknabe nach der entgegengesetzten Seite hin, so dass er nicht von ihm bemerkt werden kann, wodurch seine Pein nur noch vermehrt wird. Wenn dadurch ein wahrhaft tragi-komischer Effect hervorgebracht wird, von welchem uns die capitolinische Statue kaum eine ferne Ahnung gewährt, so werden wir dafür reichlich durch das Vorhandensein des Gegenstücks entschädigt, welches, wie wir gleich sehen werden, in die dargestellte Handlung eingreift und jenes launige Verhältniss nicht blos weiter entwickelt, sondern auch auf eine Höhe steigert, auf welcher es einen humoristischen Contrast erreicht, der zuletzt mit einer wahrhaft heiteren und ergötzlichen Auflösung endet.

Der dem Alten gegenübergestellte jugendliche Centaur kommt ausgelassen herbeigesprengt und verhöhnt, indem er mit der hoch erhobenen Rechten ein Schnippchen schlägt, den mürrischen Gefährten, der in die Schlingen gefallen ist,

vor denen dieser ihn so manchmal schulmeisternd gewarnt haben mag. Die Schadenfreude, welche er unverhohlen an den Tag legt, ist von einer um so schneidenderen Wirkung, als der Unmuth des anderen dadurch nur noch mehr aufgereizt wird.

Die Augen beider Centauren waren aus farbigen Steinen gefertigt und in die jetzt öden Höhlen eingesetzt. Leider ist nur das eine des jüngeren erhalten. Danach können wir einigermassen die Wirkung beurtheilen, welche das Spiel derselben hervorgebracht haben muss, als alle vier noch vorhanden waren und unter einander die schlagendsten Gegensätze eingingen. Welchen Anblick müssen nicht die rollenden Augäpfel des gefesselten Centauren im Vergleich zu den fröhlich blitzenden Augensternen des muthwilligen Spötters dargeboten haben?

Der etwas übertriebene Formenvortrag scheint zum Theil wenigstens durch das dunkle Material des in das Grünliche spielenden Marmors veranlasst zu sein. Dieses erheischt eine stärkere Angabe der Einzelgebilde, welche bei einer sanfteren, mehr harmonischen Behandlung in der Gesammtmasse verschwinden würden. Dabei wird indess Niemand behaupten wollen, dass die Künstler durch den Stoff auf den Weg einer stylgemässen Darstellungsweise geleitet worden seien. Eher lässt sich sagen, dass sie dadurch verführt worden sind.

Gepaarte Statuen mögen bei den Alten in eben dem Maasse häufig gewesen sein, als sie gegenwärtig zu den Seltenheiten gehören. Wie viel wir an der einen Hälfte einer solchen Doppelgruppe verloren haben, können wir dem eben betrachteten Beispiele entnehmen. Ueberall, wo wir nur diese besitzen, muss unser Verständniss des poetischen Gehalts nothwendig ein sehr unvollkommenes sein. Dagegen können uns die Spuren eines solchen Wechselverhältnisses zuweilen auf die bei der Auslegung einzuschlagende Richtung hinführen.

Die Symmetrie war bei den Alten keineswegs eine Zwangsjacke, wohl aber vertrat sie ihnen die Stelle des Sylbenmaasses und der antistrophischen Anordnung. Wo die Massen sich nicht das Gleichgewicht halten, dürfen wir eine

Störung der symmetrischen Verhältnisse voraussetzen. Auch an unserem Centaurenpaare ist eine solche nachweisbar. Sobald wir nämlich den Amor auf dem Rücken des gefesselten Alten mit Hülfe des Borghesischen Gruppe ergänzen, erscheint der gegenübergestellte jugendliche Gefährte nackt und leichtwichtig. Offenbar muss auch sein Hintertheil belastet gewesen sein, und wenn wir den Pferderücken desselben genauer untersuchen, so finden wir in der That, dass auf demselben eine Vertiefung vorhanden ist, welche zur Befestigung dieser voraussetzlichen Nebenfigur gedient hat, gerade sowie sich eine solche auf dem Rücken des älteren Centauren an der Stelle befindet, an welcher in der Gruppe des Louvre der Amor erscheint.

Ob diesem ein anderer Liebesgott gegenübergestellt gewesen sei? welche Rolle diesem zugetheilt gewesen? dies sind Fragen, die der echte Kenner der Antike nur mit Vorsicht aufstellen, mit noch weit grösserer Behutsamkeit aber zu beantworten unternehmen wird. Denn überall, wo die künstlerische Genialität in's Spiel kommt, muss die wissenschaftliche Forschung ihren Schritten Einhalt thun und ruhig diejenigen Thatsachen abwarten, welche sich zu neuen Combinationen und darauf gegründeten Beweisführungen verwenden lassen. Wer naseweis mit experimentirenden Fragen auf die alten Denkmäler einstürmt und ihnen vorschreibt, was sie bedeuten sollen, dem offenbaren sie sich nicht blos nicht, sondern sie spielen ihm zuweilen sogar arg mit und geben ihm einen philologisch poetischen Unsinn zu verstehen, bei dessen feierlicher und perückenhaft gelehrter Auseinandersetzung er selbst zum trockenen Narren wird.

50. Colossalstatue des jugendlichen Hercules.

Die in der Mitte des Saales aufgestellte Bildsäule des jugendlichen Hercules macht auf den ersten Anblick einen höchst widerlichen Eindruck und man würde geneigt sein, an ihr vorüberzueilen, wäre sie nicht durch ihre riesigen Verhältnisse und das Material, aus welchem sie gearbeitet ist, so hervorstechend. Letzteres ist ein grüner Stein, den man gemeinhin Basalt nennt, der aber weit kostbarer ist als dieser, und vielleicht das grösste Stück seiner Art ist. Er hat die

Eigenschaften des Probirsteins, wie die vielen Goldstreifen beweisen, die hier als Spuren von Ringen zurückgeblieben sind.

Die Sculptur bietet gewaltige, fast unförmliche Massen dar. Der Leib, die Glieder und das Gesicht zeigen fleischige, plumpe Formen, und wären nicht einzelne Züge scharf und meisterhaft angegeben, so würde man sich zu der Annahme veranlasst fühlen, es handele sich hierbei wenn nicht um Ungeschicklichkeit, doch um groben Ungeschmack. Betrachten wir indess die einzelnen Theile genauer, so gewahren wir ein nicht erfolgloses Streben, bedeutsame Bildungen zu schaffen, die zu der Herculesnatur, welche sich aus derselben organisch entwickeln soll, in einem sehr wohl erwogenen Verhältnisse stehen. Immer nämlich werden wir finden, dass die Natur bei Erzeugung der zartesten Gliederungen damit beginnt, dass sie das Wachsthum eine Zeitlang in der ganz entgegengesetzten Richtung befördert. Nicht blos ungeleckte Bären, sondern auch Tigerkatzen, selbst Füllen, zeigen diejenigen Theile als die plumpsten, welche nachmals zum Sitz der anmuthreichsten Gelenkigkeit werden. Lässt doch sogar die Entfaltung des geistigen Lebens verwandte Erscheinungen wahrnehmen, und beim Menschen stellt sich das Kind oft ganz anders dar, als der Jüngling oder die Jungfrau, welche sich aus demselben entwickelt haben. Danach dürften manche Bemerkungen über den Mangel an schönen Kinderbildungen in der Antike zu berichtigen sein. Die Alten mögen dieselben von einem ganz anderen Gesichtspunkt aus betrachtet und vor allem jenes Naturgesetz berücksichtigt haben.

Den jugendlichen Hercules dachten sich die Alten als einen ungeschlachten Jungen, einen sogenannten Ochsenknaben, der mehr durch seine Wucht als durch seine schöne Bildung auffiel. Ein solches Riesenkalb haben wir in unserer Statue vor uns. Jede seiner Formen muss daher in Beziehung auf den Werth beurtheilt werden, welchen sie in den späteren Entwickelungsperioden erhalten wird.

Sobald wir diesen Maassstab zu Grunde legen, wird sich uns dieses Kunstwerk in einem ganz anderen Lichte darstellen und in dem Grade an Interesse gewinnen, in welchem es uns auf den ersten Blick anwiderte. Denn wir erhalten durch

dasselbe eine praktische Einsicht in das Erziehungssystem der Alten, welche sich auch darin von uns Neueren wesentlich unterschieden, dass sie sich bei der Beschätzung unentwickelter Kräfte nicht durch einnehmende Eigenschaften, welche auf die Dauer wenig ausgeben, imponiren liessen, sondern bei der Prüfung der im Keim vorhandenen Gaben und Anlagen etwa so verfuhren, wie ein weiser Gärtner oder ein guter Hirte. Beide werden ihr Augenmerk zunächst auf die Früchte richten, die sie zu erzielen denken.

Danach können wir auch die Grundsätze errathen, nach welchen sie bei der Züchtigung und Bildung zu Werke gegangen sind. Um den Trotz und Eigenwillen eines Knaben, wie der vor uns stehende ist, zu brechen und seine eingeborenen Kräfte zu Gute zu machen, bedurfte es ganz anderer Hebel als die von uns angewandten. Es handelt sich weit mehr um eine Bändigung so gewaltiger Charaktereigenschaften, als um eine frühreife Verlockung durch Scheinlohn und falsches Lobpreisen. In unseren Zeiten würde man die edelste Blüthe der Menschheit hoffnungslos aufgeben und mit einem Kinde, in welchem ein Heros verborgen steckt, gerade so verfahren, wie die Meisten die eben betrachtete Statue behandeln, die zur Zeit ihrer Auffindung im sechzehnten Jahrhundert ganz anders beurtheilt worden zu sein scheint. Monsignor Massimi, der sie in seiner Vigna auf dem Aventin fand, erhielt dafür 1000 Ducati.

51. Ara des Zeus.

Die schöne Ara, welche der vorerwähnten Herculesstatue zum Fussgestell dient, ist durch die Basreliefs, mit welchen die vier Seitenflächen geschmückt sind, höchst anziehend und wichtig. Leider ist das der Rückseite der Art verstümmelt, dass man keinen klaren Begriff von dem Vorgange, der darauf dargestellt war, gewinnen kann. Dagegen sind die beiden Steinbilder, welche die wunderbare Erettung des künftigen Weltbeherrschers schildern, vollständig erhalten, während die Haupt- und Schlussvorstellung, welche offenbar zum Schmuck der Stirnseite bestimmt war, wenigstens in ihren wesentlichsten Bestandtheilen auf uns gekommen ist.

Die Täuschung des Kronos durch die Rhea ist mit wenigen Zügen bedeutsam veranschaulicht. Wir sehen den argwöhnischen Gatten mit verschleiertem Hinterhaupte thronen und aus den Händen seiner Gemahlin das Windeltuch entgegennehmen, in welchem er den jüngsten seiner Söhne, der soeben erst das Licht der Welt erblickt hatte, verborgen meinte. Habgierig streckt er die Rechte nach diesem Pfande der Liebe aus, während die bedrängte Mutter ihn mit geheuchelter Offenheit hintergeht.

In der nächstfolgenden Darstellung erblicken wir den kleinen Zeusknaben an den Eutern einer Ziege, die ihn auf einsamer Berghalte aufsäugt, während die Korybanten ihn lärmend umtanzen und durch das Geräusch, welches sie mit ihren gegen die Schilder angeschlagenen Schwertern machen, das Geschrei des neugeborenen Kindes dem lauschenden Ohre des grausamen Vaters verbergen, welcher statt seiner einen Stein verschlungen hatte, den wir ihm in dem anderen Bilde in Windeln gehüllt überreichen sahen. Daneben thront die städtereiche Kreta.

Das Schlussrelief zeigt die reichste Composition. Hier sehen wir den zur olympischen Herrschaft gelangten Zeus einem König gleich über der Weltkugel thronen. Neben ihm erscheint Athene als Göttin der Weisheit, während Here als seine rechtmässige Gemahlin ihm ebenbürtig gegenübertritt. Hinter seinem Thron bilden fünf Göttergestalten eine schön durchflochtene Gruppe, deren Mitte Hermes und Hephaestos einnehmen, während auf der einen Seite Aphrodite und Artemis mit einander im Gespräch begriffen sind und Hestia nach aussen hin abschliesst. Da die gegenüberliegende Göttergruppe gleichgliedrig gewesen ist und auch ein strenges Ebenmaass der Anordnung wahrnehmen lässt, so dürfen wir voraussetzen, dass sich um die Here die Gestalten des Ares und des Apollo, des Poseidon und der Demeter in ähnlicher Weise geschaart haben werden, wie dort die drei Frauenwesen um das Zwillingspaar des Hermes und des Hephaestos. Der Kopf des Apollo, welcher als Götterjüngling der Here zur Seite steht, ist allein erhalten.

Der Styl, in welchem diese prachtreiche Composition

vorgetragen erscheint, ist von seltener Reinheit und Schöne. Nicht genug zu beklagen ist daher der Verlust eines grossen Theiles derselben und die Verstümmelung des Ganzen. Glückes genug ist es gewesen, dass, nachdem einmal der Marmorblock durch einen Querbruch in der Mitte gespalten gewesen war, die eine obere Hälfte gegen die zerstörenden Einflüsse der Atmosphäre geschützt gelegen hat, so dass wir wenigstens an einer kleinen Probe die ursprüngliche Kraft des flacherhabenen Reliefvortrages kennen und beschätzen lernen. Bei der Seltenheit ähnlicher Marmorwerke ist auch dieser schwache Rest sehr kostbar.

Dieses merkwürdige Denkmal stammt aus Albano, wo es vormals in der Villa Savelli-Paolucci stand. Wahrscheinlich stammt es aus einer der kaiserlichen Anlagen, die sich dort mit einer kaum geahnten Pracht ausgebreitet hatten. Darauf weist auch der Styl hin, der bei Bewahrung alterthümlicher Strenge die Steinmetzenroutine der römischen Kunstepoche wahrnehmen lässt.

52. Gruppe eines schnellfüssigen Athleten.

Die lebensvolle Gruppe eines einen lebendigen Hasen triumphirend emporhaltenden Athleten, welche an der schmalen Wand des unteren Saalendes aufgestellt ist, giebt uns einen vortheilhaften Begriff von den Bildnissen berühmter Wettkämpfer, die sich der Gunst des römischen Volkes erfreuten. Der schnellfüssige Mann hat einen Hasen ereilt und zeigt seine Beute der Beifall zujubelnden Menge. An dem als Marmorstütze verwandten Baumstamm ist ein Pedum aufgehängt, dessen er sich nicht bedient hat, um das flüchtige Thier in seinem Lauf zu hemmen. Dagegen scheint ihm die Springstange gute Dienste geleistet zu haben, die er in der Linken hält.

Der auf der Basis eingehauene Name Polytimus, welcher durch den ungewöhnlichen Beisatz Lib. als Freigelassener bezeichnet ist, dürfte dem in diesem Bilde gefeierten Athleten angehören.

Aufgefunden wurde diese Statue im J. 1747 vor Porta Latina.

53. Statue des Harpokrates.

Die Macht, ja der Segen des Stillschweigens scheint in jenen Statuen gefeiert worden zu sein, welche eine Umbildung des ägyptischen Götterbegriffes darbieten, der ihnen, wie versichert wird, missverständlich zu Grunde liegt. Die hier nebenbei aufgestellte stammt ebenfalls aus Hadrian's Villa, wo sie in der berühmten Ausgrabung von 1744 zu Tage gefördert worden war. Sie zeichnet sich durch gute Erhaltung und fleissige Ausführung aus und verdient Beachtung.

In der linken Hand hält der wohlbeleibte Knabe, dessen Stirn die Lotusblume schmückt, das Horn des Reichthums und der Fülle, während der gegen den Mund geführte Zeigefinger der rechten Hand Schweigen gebietet, ich vermuthe mit Bezug auf das irdische Wohlergehen, das der Mensch nicht loben, nicht besprechen darf, ohne den Neid der Götter zu wecken. Ist dies der Sinn der mannigfachen Darstellungen des Harpokrates, so begreift man leicht, warum dieselben so häufig als Amulete zur Abwehrung des üblen Auges verwendet worden sind.

Danach möchte übrigens dann anzunehmen sein, dass die verwandten ägyptischen Götterbildungen nur formell den pantheistichen Darstellungen der Römer zu Grunde liegen, und dass es sich zuletzt um nichts weiter handelt, als um die Entlehnung eines ausdrucksvollen Motives, bei welchem der ursprünglich damit verbundene Begriff gar nicht in Frage kam.

54. Satyrstatue von rothem Marmor.

Die in der Mitte des anstossenden Zimmers aufgestellte Satyrstatue stammt ebenfalls aus Hadrian's berühmter Villa. Sie ist eine mit peinlicher Sorgfalt und grossem Mittelaufwande gefertigte Copie eines berühmten Vorbildes, von dem noch andere Wiederholungen auf uns gekommen sind. Die eine steht am Eingange des grossen Saales, der anderen werden wir im Vatican begegnen. Letztere ist wie die zu betrachtende aus jenem kostbaren rothen Marmor gearbeitet, dessen Fundort den Alten allein bekannt gewesen ist. Dieser

Stein hat ein sehr hartes, fein gefügtes Korn und eignet sich bei fleissiger Bearbeitung sehr zur Darstellung weicher, ja mürber Formen. Man hat ihn der Farbe wegen vorzugsweise zu Figuren des bacchischen Kreises gewählt, weil diese von der Sonne verbrannten, roher Sinnlichkeit ergebenen Wesen sich besonders gut darin ausnehmen. Auch war man von Alters her gewohnt, Gestalten dieses Gelichters aus rothangemalten Feigenstämmen gebildet zu sehen.

Unser Satyr ist in dem Augenblicke dargestellt, wo er eine ihm vom Rebenstock entgegenlachende Traube zum Munde führt. Er fühlt ein in seinem Sinne seliges Behagen, dessen Ausdruck noch viel vollkommener sein würde, wären die aus durchsichtigem Gesteine eingesetzten Augen nicht abhanden gekommen. Die Lüsternheit, von der er erfüllt ist, theilt sich dem ganzen Körper mit, dessen vollendet ausgebildete Formen zwar in's Trockene ausarten, aber dennoch die solchen rein sinnlichen Creaturen eigenthümliche Fleischbildung charakteristisch vernehmbar schildern. Besonders verdienstvoll ist die Bearbeitung der borstenartigen Haarmassen, die im Verein mit den Ziegenohren und Hängewarzen das Thierische seiner Natur gleichsam herauskehren und die ungebändigte Kraft zur Anschauung bringen, welche überall wuchernd aus der Menschengestalt hervorbricht.

In der neueren Kunst besitzen wir mehrere solche Offenbarungen der Bestialität. Unter den auf uns gekommenen Werken der alten Sculptur sind derartige drastische Schilderungen wild ausströmender sinnlicher Lust eher selten als häufig. Von dieser Kraft der Durchführung ist mir kaum eine andere bekannt. Denn gewöhnlich lässt es sich der antike Bildner an der symbolischen Andeutung der Eigenschaften genügen, welche jene niederen Lüste als innerlich vorhanden bezeichnen. Hier hingegen sehen wir sie in einem solchen Zustande der Erregung, dass sie wie ein elektrisches Fluidum sich sinnlich kundgeben.

Der untere Theil der Figur ist, mit Ausnahme der Füsse, einiger Bruchstücke des aus Weiden geflochtenen Deckelkorbes und der Ziege, fast ganz zerstört. Der bei der Wiederherstellung dieser Theile angewandte Marmor lässt die un-

erreichbare Trefflichkeit des Materiales, aus welchem die Statue gearbeitet ist, nur um so mehr triumphiren. Dieses ist von einer wunderbaren Wirkung und leiht dem plastischen Formenvortrage Reize, die letzterer für sich allein nicht zu erzielen im Stande sein würde. Bei solchen Gelegenheiten lernen wir die hohe Bedeutung, welche die Farbe in der Sculptur behauptet, oft recht kennen und beschätzen, und wir sehen, dass dabei nicht weniger feine Unterschiede in Frage kommen, wie bei der zarten Stimmung der Tinten eines Oelgemäldes. Wer den Abstand einer edleren Steinart von einem roheren Gebilde nicht zu fühlen vermag, der muss entweder sein Auge zu üben suchen, oder auf einen derartigen zarteren Genuss verzichten. Dabei bleibt indess zu bedenken, dass, wenn wir auch von solchen Edeleigenschaften des Stoffes absehen wollen, wir noch keineswegs gegen die sinnlichen Eindrücke desselben sicher gestellt sind, und in der That begegnet es den Verächtern des malerischen Elementes in der Plastik sehr häufig, dass sie von demselben eingenommen und durch gemeine Reize beirrt werden, wo sie es gar nicht vorhanden meinen. Gegen die Bestechungen solcher unbewusst störenden Nebenwirkungen ist nur der sicher, welcher sich von denselben hat Rechenschaft ablegen lernen und unverdrossen bemüht ist, sie auf ihren wahren Werth oder Unwerth zurückzuführen. Denn auch in der Kunst können wir nur durch ein streng wissenschaftliches Verfahren vor bethörender Sinnentäuschung geschützt werden.

55. Knabe mit Satyrmaske.

Gewissermassen als das Widerspiel der eben betrachteten Statue eines lüsternen Satyrs darf die schöne Gruppe betrachtet werden, welche einen Knaben vorstellt, der im süssen Vorgefühle des bacchischen Taumels eine Maske über sein Gesicht zu ziehen bemüht ist, welche die ganze obere Hälfte des Körpers decken könnte. Wunderbar ist der Contrast, welchen die missgestalten Züge des kahlen Satyrhauptes zu dem lebensvollen Ausdrucke des gottbegeisterten Knaben bilden. Dieser blickt sehnsuchtsvoll nach den Höhen des Erdendaseins empor, während uns jene an die Nichtigkeit

und Leere aller irdischen Freuden vernehmbar genug erinnert. Während andere sich ihre Jugend zurückwünschen, kann das Kinderherz die Zeit nicht erwarten, in welcher es sich an dem höchsten Lebensgenuss betheiligen darf, und mit holdem Bangen schlägt es dem Augenblicke entgegen, der auch ihm statt der verhofften Freuden bittere Enttäuschung bieten wird.

Die künstlerische Behandlung dieses tiefsinnigen Gedankens ist von rührender Schönheit. Das ganze Wesen des Kindes ist mit unnachahmlicher Wahrheitstreue geschildert. Zu den noch unentwickelten Massen des von Lebensfülle strotzenden Leibes bilden einen reizenden Contrast die zarten Formen des Händchens und ähnlicher Gebilde, und mitten aus den vollen Zügen des Antlitzes leuchtet der vorschnell emporstrebende Geist hervor, von dem der Knabe erfüllt ist.

Die greise Satyrmaske greift mit gewaltigen Accorden in das liebliche Spiel kindlichen Wahnsinnes ein, und dieser Theil der Darstellung, weit entfernt, als Nebensache behandelt zu sein, lässt eine vorzüglich schöne Ausführung wahrnehmen. Das struppige Barthaar, welches Kinn und Backen wild umfliesst, die stark gewölbte Glatze und die tief eingezogenen Augenbögen gewähren ein treffliches Bild der traurigen Ergebnisse des Lebens. Und doch üben diese verödeten Formen auf den lebensfrohen Knaben denselben Reiz aus, wie auf einen fernher kommenden Wanderer der Anblick der scharf umrissenen Höhenzüge eines ausgebrannten Kraters.

56. Knabe mit der Gans ringend.

Diese lieblich gedachte Gruppe, welche im J. 1741 bei Anlegung der vom Lateran nach S. Croce führenden Strasse entdeckt wurde, ist die Nachbildung eines Originals, welches, nach den zahlreichen davon erhaltenen Copieen zu schliessen, sich im Alterthume eines hohen Rufes erfreut zu haben und dem Boethus, der sich durch Knabendarstellungen auszeichnete, anzugehören scheint. Trotzdem, dass das schwer wandelnde Federvieh, welches sich ausserhalb seines Elementes befindet, nicht zum vollen Gebrauch der ihm inwohnenden Kraft gelangen kann, ist der kleine Ringer doch auch zu

schwach, den wuchtvollen Vogel zu bändigen. Der ungleiche Kampf, in welchen beide mit einander verwickelt sind, bietet einen komisch ergötzlichen Contrast dar, bei welchem sich das Unvermögen des kindlichen Wollens in der eigenthümlichsten Weise offenbart. Das jugendliche Ungeschick wird durch den angeborenen Instinct gemässigt, und aus dem Wechsel des Uebergewichtes, welches beide auf einander ausüben, entwickeln sich die anmuthreichsten Contraste. Denn sie kugeln zusammengeballt umher, ohne dass der sich loszureissen strebende Vogel, oder der ihn mit aller Gewalt festzuhalten bemühte Knabe die Richtung zu bestimmen im Stande wäre, in welcher der eine den anderen fortreissen möchte.

Die Arbeit selbst ist zwar nicht ohne Geist und Leben, aber eher flüchtig als solid. Es ist offenbar eines jener für den Schmuck eines Gartens, eines Nymphäums oder eines Bades bestimmten Werke, bei denen es weniger darauf ankam, die künstlerischen Feinheiten des voraussetzlich sehr vollendeten Urbildes treu wiederzugeben, als den Gedanken im Allgemeinen zu decorationsmässiger Anschauung zu bringen.

Beachtung verdient auch die Basis, deren Umrisse nicht conventionelle Linien bilden, sondern die Hauptmassen der Gruppe in wohl angepassten Schwingungen wie ein adäquater Rahmen rings einschliessen, wodurch das Ganze eine gefällige, den poetischen Eindruck vergrössernde Abrundung erhält.

57. Amazonensarkophag.

Auf der Vorderseite dieses trefflich erhaltenen Sarkophags, welcher im J. 1744 auf der Tenuta von Salona in einer noch nicht geöffneten Grabeskammer gefunden worden ist, sehen wir ein Amazonentreffen dargestellt, welches sich durch schön verflochtene Motive und Klarheit bei grossem Reichthume der Composition auszeichnet. In der Mitte liegt eine jener kühnen Streiterinnen mit dem Schilde am Arme und der Streitaxt in der Rechten am Boden, während ihr siegreicher Gegner den mit einer Pantherdecke gesattelten Zelter am Zügel ergreift und hinwegzuführen sich anschickt.

Doch in diesem Augenblicke stürmt eine andere Amazone mit mächtig geschwungener Streitaxt auf ihn und sucht ihre Gefährtin nicht blos zu rächen, sondern dem Ueberwinder ihrer Führerin — denn auf diese deutet das prachtreich geschmückte Streitross hin — auch seine Siegesbeute zu entreissen. Zur Linken ist ein anderer Krieger bemüht, eine beim Schopf erfasste Amazone von ihrem Pferde herunterzureissen, während die Gefährtin derselben ihm in den Arm fällt und durch Einbiegen des Ellenbogengelenkes die Muskelkraft paralysirt. Rechts hat eine vom Rosse herabkämpfende Amazone ihren Gegner aus dem Sattel geworfen, und ist im Begriffe, mit der geschwungenen Streitaxt einen letzten entscheidenden Schlag zu führen. Doch trotz aller dieser Tapferkeit neigt sich der Sieg auf die Seite der Griechen. Ueber eine der am Boden ausgestreckt liegenden Amazonenleichen steigt triumphirend einer der ruhmgekrönten Helden hinweg, für den die am äussersten Ende der Darstellung erscheinende Victoria einen Siegeskranz bereit zu halten scheint. Auf der entgegengesetzten Ecke eilt eine andere Victoria mit einer Trophäe hinweg.

Auf dem Deckelfries sind sieben theils gefesselte, theils in tiefe Trauer versenkte Amazonengestalten zwischen trophäenartig aufgeschichteten Waffengruppen in einer lieblich vertheilten Composition dargestellt. Die beiden Ecken sind mit den Maskenköpfen der erschlagenen Feinde geschmückt.

Die wunderbare Erhaltung dieses Marmorwerkes muss zum Theil der glatt geschliffenen Oberfläche zugeschrieben werden, welche dem Oxydationsprocesse keinen Halt dargeboten hat.

58. Deckelfries des Endymionsarkophags.

Der Deckel des gegenüber aufgestellten Sarkophags giebt uns einen guten Begriff von der epigrammatischen Weise, in welcher die Alten diesen Raum zu verzieren und zur Entfaltung einer als Schlussgesang vorgetragenen Gedankenreihe zu benutzen pflegten. In der Mittellunette thront Pluto und Proserpina, zwischen einem lodernden Altar und einem Can-

delaber, dessen Flamme das Dunkel der ewigen Nacht erleuchtet. Ein Flügelknabe bringt in einem Körbchen die nimmer versiechenden Schätze der Erde herbei.

In dem Giebelfelde zur Rechten sitzen zwei glückliche Ehegatten traulich beisammen, ein Hund dient als Sinnbild der Treue; in dem entsprechenden Raume zur Linken sehen wir dieselben vor den Parzen knieen und ihre Gnade anflehen. Klotho spinnt den Faden, Atropos hält die Schicksalsrolle und Lachesis steht mit Wage und Füllhorn in der Mitte, die ihr anvertrauten Güter gleichmässig unter die Sterblichen vertheilend.

Die drei harmonisch zusammenwirkenden Schwestern sind unerbittlich. Schon sehen wir in dem einen Zwischenfelde die den Umarmungen ihres Gemahles früh entrissene Gattin als Schatten dem Pluto entgegenwandeln, der sie mit majestätischer Gebährde begrüsst, während im entsprechenden Raume der anderen Seite Mercur als Seelenführer erscheint.

Die Schilderung des Endymionkusses bietet nur Detailvariationen dar. Unter diesen dürfte die aus dem Ocean auftauchende Göttin der Morgenröthe, mit der sich die verspätete Göttin der Nacht begegnet, die wichtigste sein. Ein seine Ziegen vor Tagesanbruch melkender Hirte, der mit seinem Hunde spricht, bietet eine anmuthige Episode dar.

59. Kopf der Ariadne.

Der auf der äusseren Ecke des Amazonensarkophags stehende Kopf eines weiblichen Wesens ist durch seltene Schönheit ausgezeichnet, welcher nur deshalb weniger imponirt, weil er durch hässliche Restaurationen entstellt ist. Bei näherer Betrachtung enthüllt sich uns indessen der feierlich erhaben gestimmte Charakter, den dieser Marmor birgt. Gelingt es uns, tiefer in denselben einzudringen, so gelangen wir zu Anschauungen, wie sie uns anderwärts nicht so leicht geboten werden.

Die Epheubekränzung kündigt ein bacchisches Frauenwesen an. Die Begeisterung, welche die Züge athmen, lässt diesen sterblichen Leib als das Gefäss einer überschweng-

lichen Idee erscheinen, die dasselbe gleichsam bis zum Rande füllt und noch überquillt. Wären die eingesetzten Augen erhalten, so würde sich dieses überwältigende Besitzergreifen des Geistes noch herrlicher und mächtiger offenbaren. Denn gewisse Seelenzustände können nur vermittelst dieses zarten Verbindungsspiegels zu ihrem selbeigenthümlichen Ausdruck gelangen.

Der Adel des Ausdruckes, welcher nicht sowohl auf formeller Schönheit, als auf jener Steigerung der Hingebung beruht, die mit unmittelbarer Gottesnähe endet, lässt nicht an eine gemeine Thyrsusträgerin denken, sondern an die Auserlesenen, welche als echt bacchisch Begeisterte in's griechische Sprüchwort übergegangen waren. Die Sinnlichkeit hat hier dem Rausche des Uebersinnlichen widerstandslos Platz gemacht. Es scheint nichts mehr vorhanden, was sie an die Erde fesselt, ihr Leib ist ätherischer Verklärung nah.

Wenn wir den Grad dieser Verklärung bemessen und unsere Gestalt mit denen so vieler anderen, die die Monumentenwelt darbietet, ja selbst mit den verwandten Schilderungen der dramatischen Dichtkunst vergleichen, so können wir kaum umhin, anzunehmen, dass wir das höchste bacchische Frauenwesen vor uns haben, welches Dionysos selbst sich zur Gemahlin erkoren hatte.

Ist unsere Vermuthung, dass in diesem Denkmale eine Ariadne dargestellt sei, begründet, so wird durch dasselbe in der Kunstmythologie eine Lücke ausgefüllt, welche weit fühlbarer geworden sein würde, hätte man sich mit den auf die Sage und den Cult des Dionysos bezüglichen Ideen auf eine ernstere und eindringlichere Weise beschäftigt. Statt dessen hat man sich mit allerlei Seltsamkeiten viel zu schaffen gemacht, die erst dann hätten in Frage kommen dürfen, wenn der Grundcharakter der Hauptpersönlichkeiten dieses Kreises festgestellt worden sein würde.

Bei dem Studium der Bacchantinnen des Euripides, zu deren wahrem Verständnisse freilich weit mehr erfordert wird, als die meisten träumen mögen, hat man sich in den Eruditionswust der Grammatiker vertieft, die meist weit weniger gewusst haben, um was es sich eigentlich handelt, als Plinius,

wo er geistlos auszieht und von Dingen spricht, für welche ihm die Anschauung abgeht, und Theorien braut, deren wilder Gährungsprocess unerquickliche Resultate geliefert und den wahren Freunden des Alterthums allen Geschmack an Mythologie und Kunst benommen hat.

Es möchte hohe Zeit sein, sich eines Besseren belehren zu lassen, und vielleicht könnte ein derartiges Denkmal am ersten dazu dienen, den einen oder den anderen jener gelehrten Arachnoiden aus seinen Träumen aufzuscheuchen. Für denjenigen, welchem es ernstlich darum zu thun ist, das Ideengewebe der Mythologie zu durchforschen, muss der blosse Anblick solch einer geheimnissvollen Schöne genügen, deren tieferes Verständniss freilich Jahre in Anspruch nehmen dürfte. Denn nicht blos das Studium schriftlicher Denkmäler erfordert Zeit, sondern auch das tiefsinniger Kunstwerke, in denen das Alterthum seine reichsten und beziehungsvollsten Erlebnisse niedergelegt hat. Ohne Wiedererlebniss lassen sich diese still verborgenen Schätze nicht heben, und dieses lässt sich durch kein gelehrtes Experiment ersetzen, sondern erheischt rückhaltlose und geduldige Hingebung.

60. Das Mädchen mit der Taube.

In dem letzten Zimmer sind die meisten derjenigen Kunstwerke vereinigt, welche die Franzosen als Siegesbeute nach Paris geschleppt hatten, und die seit dem Pariser Frieden wieder zurückgegeben worden sind. Unter ihnen ist gegenwärtig auch die artige Gruppe eines ihren Lieblingsvogel schützenden kleinen Mädchens aufgestellt. Dass das Motiv dieser anmuthigen Darstellung ein solches sei, geht daraus hervor, dass an der Rückseite die Ansatzspuren vorhanden sind, welche auf das ursprüngliche Vorhandensein eines mit einem verderblichen Ueberfall drohenden Raubthieres schliessen lassen. Die Ergänzung einer Schlange, für die man sich entschieden hat, dürfte in mehr als einer Beziehung unpassend scheinen. Einmal nämlich lässt die vorhandene Stütze auf eine breitere Verbindungsfläche schliessen, als sie der Leib einer Schlange darbietet, und dann ist ein

derartiger Angriff, wie wir ihn hier geschildert sehen, nicht ganz nach Art dieser Thiere.

Der Styl sowohl, wie der Vortrag dieses sinnig gedachten Bildwerkes ist anspruchslos und naiv, was demselben seine wesentlichsten Reize leiht. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist darin ein Porträt zu vermuthen, und das abhandengekommene Thier wird wohl nichts anderes sein, als ein Schoosshündchen oder Kätzchen, mit dem das Kind gleichzeitig halb neckend, halb abwehrend spielt. Denn weder das Mienenspiel noch das ganze Behaben verräth irgend eine drohende Gefahr oder Furcht.

61. Weihwasser tragende Priesterin.

Die andächtige Sorgfalt, mit welcher diese gewandreiche Figur das ihr anvertraute Gefäss mit beiden Händen vor sich her trägt, lässt deutlich erkennen, dass der Inhalt desselben ein sehr kostbarer, durch religiöse Weihe geheiligter sein muss. Sie wagt es nicht einmal zu berühren, sondern hat die Hände in den sie umhüllenden Mantelschleier eingeschlagen, und ängstlich überwacht sie einen jeden ihrer Tritte, damit sie nicht strauchele und das heilige Nass verschütte.

Das dieser Darstellung zu Grunde liegende Motiv ist ein sehr ergiebiges. Denn gerade dadurch, dass jede Bewegung in den engsten Schranken gehalten wird, gewinnt der träge Stoff, welcher die schöne Gestalt umwallt, gleichsam Zeit, sich in einer einzigen Richtung vollkommen zu entfalten. Nur die erhobenen Arme bringen einen rückgängigen Zug in die allgemeine Strömung, aber auch dieser bildet nur eine momentane Ablenkung, so dass die zahllosen Gewandbrüche mit ihrem lieblichen Linienspiel alle dieselbe Neigung zeigen, sich in senkrechten Bahnen aufzulösen.

Mit dieser ohne Unterlass sich umgestaltenden Mannigfaltigkeit verbindet sich zu einem grossartigen Gegensatze die Stetigkeit der Massen, welche die ganze Erscheinung darbietet. Die ernste, feierliche Haltung eines Wesens, welches wir in anmuthreicher Ungebundenheit vor uns her wandeln zu sehen gewohnt sind, macht einen tiefen, ergreifenden Eindruck. Wir fühlen uns unversehens in die religiöse Stim-

mung hineingezogen, deren Sinn sich uns mittheilt, noch bevor wir wissen, warum es sich handelt. Das was vorgeht, kündigt sich der lautlos harrenden Menge an, aber nur den Eingeweihten wird es offenbar.

Unser Verhältniss zu dieser Statue ist ein ganz ähnliches wie das, in welchem sich die Alten zur dargestellten Handlung befunden haben. Wir ahnen im Allgemeinen die Bedeutung der heiligen Ceremonie, ohne uns von den nächsten und wesentlichsten Beziehungen derselben Rechenschaft geben zu können. Es fragt sich, ob es die Absicht des Künstlers gewesen ist, diese im Einzelnen hervorzuheben und kenntlich zu machen. Jedenfalls werden wir uns vorerst begnügen müssen, den Gegenstand in dieser seiner Allgemeinheit zu fassen, bis dereinst die Entdeckung eines Denkmales, welches ihn ausführlicher schildert, das genauere und eindringlichere Verständniss eröffnet. Eine vorfrühe Feststellung des zu ermittelnden Bezuges thut der poetischen Auffassung des Ganzen nur Eintrag.

62. Sogenannte Flora.

Diese in ihrer Art einzig schöne Gewandstatue ist ebenfalls im J. 1744 bei den in Hadrian's Villa veranstalteten, so überaus ergiebigen Nachgrabungen entdeckt worden. Sie stellt höchst wahrscheinlich eine sehr vornehme Frau dar, welches der reiche und kostbare Stoff verkündet. Dieser zeigt eine auf Täuschung berechnete Ausführung, wie sie bei den Alten kaum sonst vorkommt. Das Gewebe des die Figur umkleidenden Mantels setzt sich so scharf und deutlich von dem darunter liegenden feingefalteten Kleide ab, dass man nicht blos die Dichtigkeit und Schwere, sondern auch die Farbe desselben zu unterscheiden meint. Es scheint eine Art von Atlas zu sein, welchen der Künstler hat schildern wollen. Die Steifigkeit dieses wuchtvollen Seidenzeuges verhindert dessen Verbindung mit den darunter verborgenen Körperformen, was auf den ersten Blick den Anschein plastischer Unvollkommenheit giebt. Bei näherer Betrachtung zeigt es sich indess, dass dieser Contrast geschickt benutzt worden

ist, dem Ganzen einen recht originellen und anziehenden Ausdruck zu leihen.

Dass es sich nicht um die Darstellung eines mythologischen Wesens handelt, dürfte schon daraus hervorgehen, dass das Gelenk der rechten Hand mit einer Armspange geschmückt ist, was auf Reize und Eigenthümlichkeiten der materiellen Wirklichkeit, auf ein bestimmtes Individuum und dessen Gewohnheiten hindeutet.

Im Ganzen erinnert diese Figur an jene reizenden Terracottenstatuetten, die uns griechische Gräber liefern. Von einer solchen scheinen die reizenden Gewandmotive entnommen zu sein, und vielleicht war es die Bemalung derselben, welche den Bildhauer zum Wetteifer in der farbig plastischen Behandlung des Stoffes herausgefordert hat.

In ihrer gegenwärtigen höchst ungünstigen Aufstellung zeigt diese Statue einen nur sehr kleinen Theil der ihr inwohnenden Schönheiten. Man sollte sie drehen und in der mannigfaltigsten Beleuchtung beobachten können. Der Gypsabguss zeigt ein Nichtdarüberhinaus von fleissiger, geschmackreicher Ausführung. Man vergisst darüber die Reize des Marmors, die, da der Stein, aus welchem die Statue gearbeitet ist, eine hohe Vollkommenheit wahrnehmen lässt, sehr gross sind. Namentlich thut der etwas kalte, matte Ton in diesem Falle dem eigenthümlichen Formenvortrag bedeutenden Vorschub.

Der Kopf, welcher mit einem Blumenkranze geschmückt ist, macht einen durchaus modernen Eindruck, so dass man geneigt ist, ihn als Ergänzung von neuer Hand ganz zu übersehen. Dies beweist jedenfalls den untergeordneten Kunstwerth, welcher ihm zusteht, dann aber auch die Richtigkeit unserer Bemerkung, dass es sich um eine Porträtdarstellung handeln möchte.

Allem Anscheine nach ist dieses Kunstwerk das Ergebniss des raffinirten Geschmackes, den Hadrian vermöge der Eigenthümlichkeit seiner Sinnesrichtung selbst hervorgerufen und stark begünstigt hat. Die Revolution, welche dadurch veranlasst worden ist, gehört zu den denkwürdigsten, aber auch schreckhaftesten, die die Geschichte des menschlichen

Seelenlebens aufzuweisen hat. Wenn wir einen Blick auf jene reinen, schönen und urkräftigen Gestalten werfen, die das Zeitalter des Trajan unter dem segensreichen Einflusse des Apollodor hatte erstehen lassen, so begreift man kaum, wie unter dem Nachfolger dieses Kaisers eine so ganz entgegengesetzte Weltanschauung hat die Oberhand gewinnen können. Verstehen lernen wir indess einen solchen Rückschlag der Gesinnung, wenn wir den Gang der neueren Kunst beobachten, welcher ähnliche Begriffsverwirrungen aufzuweisen hat. Wer sollte es für möglich gehalten haben, dass wenige Jahre nach Thorwaldsen's Tode ein geistloses Formenspiel über die gediegene aus der Idee schaffende Plastik wenigstens materiell den Sieg davon tragen würde? Nur hüte man sich, den Künstlern allein die Schuld einer solchen Sinnesverkehrung aufzulasten. Diese wollen leben, und wenn das Lautenspiel des Orpheus die Thiere der Wildniss nicht mehr zu bändigen vermag, so stellt man der sinnlichen Leidenschaft Netze und sucht eitle Kunstliebhaber, denen zunächst an dem Staunen der gaffenden Menge gelegen ist, mit Leimruthen einzufangen.

63. Antinous.

Zu den eigenthümlichsten Schöpfungen des Zeitalters des Hadrian gehören die zahlreichen Bildnisse des Antinous, die jenen Zug der Trauer, welcher durch sämmtliche Gebilde der alten Kunst hindurchgeht, zum vernehmbarsten Ausdruck erhoben haben. Ist es doch, als ob der ganze Erdkreis sich persönlich an dem Schmerz des in der Blüthe der Jahre dahingeschwundenen Jünglings betheiligt, und als ob ein Künstler mit dem anderen in Kundgebung dieses süssen Wehes gewetteifert habe. Dabei scheint man seinem eigenen Gefühle nimmer genug gethan, das Ideal, welches man sich gesetzt hatte, nimmer erreicht zu haben. Darin mag zum Theil der unablässige Wechsel der mythologischen Attribute, mit denen die verschiedenen Bildnisse des kaiserlichen Lieblinges der Reihe nach ausgestattet erscheinen, seinen Grund haben. Man suchte sich durch die Beziehung solcher Götterbegriffe zu helfen, welche die Seele des Beschauenden an sich zu dem

tiefsten Mitgefühl veranlassen mussten. Willkürlich sind dieselben nicht gewählt, und wenn man einmal dazu gelangen wird, sie mit Rücksicht auf das Verhältniss, in welchem sie zu dem geheimnissvollen Schicksal des schönen Jünglings stehen, durchzugehen und sinnvoll zu betrachten, so wird man zu Anschauungen gelangen, die uns die Zeitgeschichte in ihrer parteiischen Lückenhaftigkeit nicht zu verschaffen vermag.

Da diese Statue aus Hadrian's Villa selbst stammt, wo sie durch den Cardinal Albani ausgegraben wurde, der sie Clemens XII zum Geschenk gemacht hat, so dürfen wir uns dem Glauben hingeben, dass dieselbe uns eines der vorzüglichsten Bildnisse des Antinous aufbewahrt hat. In der That ist dasselbe von einer sehr zarten, melancholisch schönen Empfindung durchströmt, und wir werden von der Stimmung, die in dem Ganzen herrscht, der Art ergriffen, dass wir alle Schwächen, die der plastische Vortrag im Vergleich mit den Werken der grossen Kunstepochen wahrnehmen lässt, unbewusst vergessen und uns ausschliesslich der Wirkung des verborgen liegenden Gedankens überlassen.

Es unterliegt kaum einem Zweifel, dass auch dieser Auffassung des Charakters des Antinous eine mythologische Anschauungsform zu Grunde liegt. Aeussere Abzeichen deuten nicht auf dieselbe hin, wohl aber das ganze Behaben der ohne alle Bekleidung gelassenen Gestalt. Gesenkten Hauptes scheint er sich klagelos und willig in sein Schicksal zu ergeben und seiner Vernichtung ruhig entgegenzuschreiten.

Wer vorurtheilsfrei an dieses Bild herantritt, und es ruhig auf seine Einbildungskraft wirken lässt, muss, wenn die eigene Brust nicht jedem fremden Weh verschlossen ist, nothwendig von tiefer Rührung ergriffen werden. Der zarte Seelenschmelz, welcher sich bei der aufopfernden Ablösung von diesem Leben kundgiebt, macht einen so wunderseltsamen Eindruck, dass wir dadurch zu einem Verständnisse des Weltschmerzes gelangen können, welchen zwar auch das Thier zu fühlen, wenigstens auf Augenblicke zu theilen scheint, der aber in des Menschen Busen am stärksten und in volltönendster Weise nachhallt.

Von allen uns bekannten Religionsformationen des Alterthums hat dieses mit der Frühlingsfreude ewig wechselnde Todesweh kein anderer Cult so tief aufgefasst und keine andere Sage so schön und ergreifend geschildert, als die vom Lieblinge der Aphrodite, dem stets neu begrüssten und alljährlich neu beklagten Adonis, mit dessen wunderbarer, das ganze Lebensräthsel abspiegelnden Erscheinung sich Hadrian insonderheit sinnvoll beschäftigt zu haben scheint. Es ist daher eine Voraussetzung, die man uns gestatten wird, dass Antinous in dieser Statue unter dem mythologischen Gleichnisse des Adonis dargestellt sei. Ist dies der Fall, so muss sich für den trauernden Kaiser daran auch die selbst dem heidnischen Bewusstsein nicht versagte Tröstung eines Auferstehungswiedersehens geknüpft haben. Denn diese bildete den Mittel- und Glanzpunkt des in dem überschwenglichen Tiefgefühle der Asiaten wurzelnden, aber durch die Griechen verklärten Cultus des Adonis.

64. Praxitelischer Faun.

Von keiner anderen Statue des Alterthumes dürften sich leicht so zahlreiche und vorzügliche Wiederholungen nachweisen lassen, wie von dem schönen mit der Nebris bekleideten Satyr, welcher an einen Baumstamm gelehnt steht und in süsse, aber dennoch wehmüthige Betrachtungen versenkt zu sein scheint. Dieser Umstand allein genügt, auf ein sehr berühmtes Urbild, welches man nachzubilden nie müde wurde, schliessen zu lassen. Da wir nun wissen, dass der Satyr des Praxiteles an weit verbreitetem Rufe alle anderen Darstellungen derartiger Wesen übertraf, so mag es erlaubt scheinen, diese anmuthreiche Gestalt auf das durch diesen Künstler geschaffene Ideal zurückzuführen, zumal die Auffassung dem, was wir von ihm wissen, nicht widerspricht, ja die über ihn vorhandenen Nachrichten eher erläutert und verständlich macht.

Die Satyrbildung nimmt ihren Ausgang von Doppelwesen, welche von den Centauren und Tritonen sich nur durch ihre aufrechte Stellung unterscheiden. Erst nach und nach gelingt es der bildenden Kunst, die Thierbildung ganz gegen die menschliche Gestalt zurückzudrängen. Zuletzt bleiben

von jener nur diejenigen Theile stehen, welche auch im gemeinen Leben die Bestialität, die dem Menschen inwohnt, zuerst zu offenbaren pflegen. Diese verrathen den thierischen Ursprung, nämlich die Ohren, die Nasenspitze und das Borstenhaar, welchem dann auch als poetisch symbolische Zuthat das Ziegenschwänzchen entspricht.

Bevor es der Kunst gelingen konnte, diese scheinbar nur ergötzlichen, in Wahrheit aber sehr tiefsinnigen Schöpfungen zu einem so harmonischen Abschluss zu bringen, wie wir ihn in diesen Gebilden zu bewundern Gelegenheit haben, bedurfte es der Mitwirkung eines Genies wie Praxiteles war. Es wurde vor allem ein Künstler verlangt, der durch liebevolle Hingebung an die irdische Erscheinung den thierischen Antheil des Menschenleibes bis auf diejenige Stufe der Verklärung zu erheben vermochte, welche das angeborene Unvermögen nicht zu überschreiten gestattet.

Von einer solchen veredelnden Naturauffassung treffen wir fast in einer jeden der erwähnten Nachbildungen des als praxitelisch anerkannten Fauns mehr oder weniger deutliche Spuren. Eine Copie, welche alle Reize dieser wunderlieblichen und dabei doch urkräftigen Gestalt in sich vereinigte, hat es vielleicht nie gegeben oder ist wenigstens nicht auf uns gekommen. Die capitolinische, welche aus Villa d'Este in Tivoli stammt, gilt für die vorzüglichste, obwohl auch sie in der sanften Bildung einzelner Theile hinter anderen zurückbleibt. Wir erblicken in ihr einen schön gebildeten Jüngling, welcher halb ermüdet, halb gelangweilt sich stiller Selbstbetrachtung überlässt, und von jener wehmüthigen Stimmung beherrscht zu sein scheint, welche uns befällt, wenn wir nach vollbrachtem Tagewerk zu der Einsicht gelangen, dass alle Erdenmühen eitel und unser Thun und Treiben ohne wahre Genugthuung ist. Solche Betrachtungen waren den Alten keineswegs fremd, sie waren es insonderheit dem Geschlechte der Satyrn nicht, dem ja auch jener in den Rosengärten des Königs Midas gefangene Silen angehörte, welcher die berühmte Antwort gab, dass es für den Menschen das Beste gewesen sein würde, er wäre nie geboren worden, da dies

aber einmal geschehen wäre, so müsse man ihm wünschen, dass er je früher je besser stürbe.

Werfen wir einen Blick auf die formelle Behandlung des Gegenstandes, so finden wir, dass sich der Sohn der Wildniss nur in einzelnen, nicht eben auffälligen Zügen verräth. Zu diesen gehören die untergeschlagenen Beine, welche bei den Griechen für ein Zeichen bäuerischen Behabens galten, der bei allem Ernst der Stimmung etwas spitzfindige Zug des bis auf die Nase edel gebildeten Antlitzes, das struppige Haupthaar und die thierischen Ohren, welche eine conventionell harmonische Bildung erhalten haben. Alle diese Abzeichen dürfen als der mythologische, aber naturgemässe Ausdruck von Erscheinungen betrachtet werden, welche so lange, als es Menschen giebt, sich ewig wiederholen.

65. Dionysosbüste.

In dem thebanischen Dionysos ist nicht blos dieser Unterschied zwischen der Thier- und Menschenbildung vollkommen und spurlos ausgeglichen, sondern in dem Ideal dieses Gottes zeigen sich auch beide Geschlechter so innig verschmolzen, dass bei seinen Köpfen sehr häufig Streit darüber entsteht, ob sie einem männlichen oder einem weiblichen Wesen angehören. Die schöne Büste, zu deren Betrachtung wir übergehen, gehört vor allen zu der Zahl dieser androgynen Bildungen, unter denen sie unbedingt den ersten Platz beansprucht. Es erheischt allerdings viel Erfahrung und eine tiefe Vertrautheit mit antiken Bildwerken, sich durch die unendlich zarten und die reinste weibliche Schönheit athmenden Züge nicht täuschen und zu der Annahme verführen zu lassen, dass dieser Kopf einem hehren Frauenwesen des bacchischen Kreises angehöre. Die meisten verfallen in diesen Irrthum, der indess als solcher leicht nachzuweisen ist. Mit demselben geht dann allerdings ein grosser Theil der Reize verloren, mit denen diese wunderbare Erscheinung umkleidet ist. Denn als Ausdruck bacchantischer Begeisterung würde diese verklärte Schönheit matt erscheinen, wohingegen derselbe als eine Offenbarung wahrhaft göttlicher und gnadenreicher Gesinnung in seiner Art einzig ist.

Das Urbild, auf welches dieses herrliche Gebilde hinweist, muss von einer Schönheit gewesen sein, die sich nicht besser als praxitelisch bezeichnen lässt. Wir können dieselbe freilich nur ahnend ergreifen, theils weil dieser Marmor bei allem Verdienst doch nichts weiter als eine flüchtige Erinnerung aufbehalten hat, theils weil diejenigen Theile, die für die Gesammtwirkung von besonderer Wichtigkeit sein mussten, entweder ganz zerstört oder doch arg verstossen sind. Letzteres ist namentlich in Betreff der Lockenfülle der Fall, welche durch eine Stirnbinde zusammengehalten wird und von Epheublättern durchflochten ist. In dieser muss sich ein wunderbarer Zauber offenbart haben, von dem wir indess so wenig eine deutliche Anschauung gewinnen können, wie von der Pracht eines korinthischen Capitäls, dessen Blätterspitzen weggebrochen sind.

Trotz aller dieser Unbilden, welche dieses kostbare Denkmal durch die Zeit erlitten hat, bietet das in ihm verkörperte Götterwesen einen der lieblichsten Genüsse dar, die einem sinnigen Beschauer geboten werden können. In manchem Betracht wird die Harmonie des Eindrucks, welchen das aus einem Guss gebildete Kunstwerk auf uns zu machen im Stande ist, durch die Uebertragung in Gyps noch erhöht, weil in dieser so manches, was auf das Auge des Beschauers störend einwirkt, verschwindet. Denn gerade bei solchen zarten Schöpfungen kommt gar sehr viel darauf an, dass die malerische Wirkung, auf welche sie in der ersten Anlage berechnet gewesen sind, nicht durch falsche Effecte benachtheiligt werde. Solche aber werden durch die Flecken erzeugt, welche theils von der Oxydation des Marmors, theils von den modernen Zusätzen greller, durch keine Patina zu dämpfender Farbe herrühren.

Nirgends begreift man besser, als Angesichts solcher Kunstjuwelen, warum Praxiteles diejenigen seiner Werke allen anderen vorgezogen hat, welche Nikias mit jenen malerischen Reizen umwoben hatte, die nur durch eine zarte Behandlung des Marmors nicht mit Hülfe des Meisels oder irgend eines Schleifinstrumentes, sondern nur vermittelst des Pinsels gewonnen werden können. Hierbei mochte es auf so

feine Unterschiede und eine so genaue Kenntniss der mit einander in Wechselwirkung tretenden Stoffe ankommen, dass nur derjenige, welcher die Erzeugung solcher Halbtinten zur Aufgabe seines Lebens gemacht hatte, in einer solchen Verfahrensweise auf vollkommenen und sicheren Erfolg rechnen konnte. Wenn es sich um einen einfachen Farbenüberzug oder um stellenweise Bemalung gehandelt hätte, würde es keines Nikias bedurft haben, um den grossen atheniensischen Bildner zufrieden zu stellen. Wäre es eine Sache, die jeder, der von Kunst reden gehört und auch wohl darüber geschrieben hat, begreifen könnte, so würde sie nicht eines der merkwürdigsten und schwierigsten Probleme der Kunst und Archäologie darbieten.

66. Colossale Demeterstatue.

Die grossartig matronale Gestalt, welche den linken Arm in die Seite gestützt uns in erhabener Ruhe entgegentritt, kündigt sich dem eingeweihten Blicke sofort als eine der oberen Göttinnen an. Dabei naht sie uns aber mit einer Anspruchslosigkeit, welche uns selbst ihres herablassenden Wesens vergessen macht und mit einer Vertraulichkeit, welche uns an das Vorhandensein echt menschlichen Mitgefühls glauben lässt. Wir überzeugen uns, dass es sich um eines jener gnadenreichen Götterwesen handelt, welche mit den Sterblichen nicht blos persönlichen Verkehr gepflogen, sondern alles Weh und alle Wonnen, die den Erdenkindern geboten werden, mit ihnen getheilt hat. Diese namenlos beseligenden Eigenschaften passen auf keine andere Gottheit so gut, wie auf die Demeter, die darum so trostreiche Göttin, weil sie den von ihr gebotenen Trost selbst erst hat suchen und so zu sagen für sich und Andere erwerben müssen.

Wenn man, statt sich über den materiellen Inhalt der Mysterien nutzlos den Kopf zu zerbrechen, lieber den durch die Mythologie geschaffenen hochherrlichen Charakter der Demeter hätte in seiner ganzen Tiefe und umfangreichen Bedeutung erforschen wollen, so würde man in dem Verständniss der Mythologie und der Kunstwerke bereits viel weiter sein. So aber hat man beide schnöde vernachlässigt und über

der spitzfindigen Untersuchung nichtssagender Aeusserlichkeiten den Sinn und das Wesen so gehaltreicher Erscheinungen gänzlich ausser Augen gelassen.

Die Göttin von Eleusis steht hier in jener stillen Hoheit vor uns da, welche das Ergebniss der eigenen inneren Fassung ist, zu der sie durch einen auf Ueberzeugung gegründeten unwandelbaren Entschluss gelangt ist. Dieser kündigt sich durch die feste Stellung an, in welcher wir sie verharren sehen. Der grossartige Faltenwurf, welcher ihrer Erscheinung den Ausdruck erhabener Anmuth leiht, ist durch dieses ihr majestätisches Behaben veranlasst. Die Gewandmassen sind von einer Einfachheit, welche in Eintönigkeit auszuarten droht. Diese aber wird durch ein geschickt angebrachtes Seitenmotiv überraschend beseitigt. Der Künstler ist von der Annahme ausgegangen, dass das Kleid, mit welchem die Göttin angethan erscheint, eben erst aus dem Schrein herausgenommen worden ist, so dass alle die Brüche noch frisch stehen, in welche es beim Glätten und Waschen gelegt gewesen ist. Die Linien dieser dem Stoff als solchem angehörigen Falten durchschneiden die grossen Flächen, in welchen sich die Gewandung über den Götterleib ausbreitet, und lösen jene einförmigen Massen in die ebenmässigste Mannigfaltigkeit auf.

Obwohl beide Arme neu sind, kann über ihre ursprüngliche Stellung doch kaum ein Zweifel obwalten. Auf die den Scepter führende Rechte weist der Zug der Falten und die ganze Anordnung der Figur hin; für die in die Seite gestemmte linke Hand war der Ansatz vorhanden. Ob diese Aehren gehalten habe, ist weniger sicher. Wir können uns diese Göttin recht gut auch ohne alle Attribute denken, da sie sich hinreichend kundgiebt.

Der Kopf scheint der Statue zu gehören, obwohl er gebrochen gewesen ist. Er passt vortrefflich zu dem in der ganzen Gestalt ausgedrückten Charakter. In Betreff des Styls und des Marmors ist noch viel weniger ein nachweisbarer Unterschied wahrzunehmen. Sollte indess Jemand an der Aechtheit dieser Verbindung von Kopf und Rumpf zweifeln wollen, so möge er sich bedeuten lassen, dass bei Stand-

bildern dieser Ausführung der Culminationspunkt des Ausdrucks keineswegs in den Gesichtszügen gesucht werden muss, sondern dass die alten Künstler weit grösseren Werth auf die Entwickelung des Charakters in der ganzen Gestalt gelegt haben. Bei Büsten ist das Umgekehrte der Fall; in diesen sehen wir sogar die Schädelbildung gegen den physiognomischen Ausdruck der Züge vernachlässigt.

Diese in ihrer Art ziemlich vereinzelt stehende Statue stammt aus Palazzo Cesi, wo sie die sonderbare Benennung der Amazone führte.

67. Büste des M. Junius Brutus.

Der Mörder des Julius Caesar tritt uns in diesem ausdrucksvollen Kopfe mit der ganzen Eigenthümlichkeit seines Wesens entgegen. Er zeigt sich uns als ein Enthusiast, der gewissen Ideen leidenschaftlich nachjagt, um sich von ihnen dann beherrschen zu lassen. Sie drücken auf sein Gehirn kaum anders als eine Blutcongestion. Mitten in den Conflicten des Lebens ist sein Geist abwesend. Sein Herz befindet sich mit diesem in fortwährendem Widerspruch. Träumerisch von Natur ist er beständig die Beute geisterhafter Eingebungen, denen er keine volle Charakterkraft gegenüberzustellen vermag. Unstät wird er daher umhergetrieben und seine Seele wird zum Stelldichein der entgegengesetzten Leidenschaften. Während er als berüchtigter Wucherer und beutesüchtiger Heerführer einem verderblichen Realismus huldigt, richtet er als Idealist bei der Wiedereroberung der bürgerlichen Freiheit, welche er den Händen des grossen Dictators mit blutigem Mordstahl entnehmen zu können meinte, eben so grosses Unheil an, als das war, welches er zu beseitigen gedachte. Er ist das leibhaftige Ebenbild einer innerlich zerrissenen und sittlich verrotteten Zeit, welcher selbst das, was sonst den Menschen zu adeln pflegt, Bildung und Wissen, zum Verderben gereicht.

Nicht blos für den Freund der Geschichte, dem es um Anschauungen zu thun ist, sondern selbst für den Forscher muss der Anblick dieser wunderbar gearteten Persönlichkeit von hohem Interesse und von wesentlichem Nutzen sein. Die

Münzen, welche uns über die Porträtähnlichkeit sicher stellen, gewähren in dieser Beziehung nur flüchtige Andeutungen. Auch hat unsere Büste vor den meisten derselben das voraus, dass sie uns den Tyrannenmörder vor der grossen Katastrophe zeigt, deren Folgen seine Züge schreckhaft umgestalten, ohne ihnen den Ausdruck grösserer Festigkeit in Betreff der Zukunft zu verleihen. Dieser lässt uns in seiner Starrheit nur den Mann wahrnehmen, der nicht mehr zurück kann und dem von der Freiheit nichts weiter übrig gelassen ist, als jener Wahnantheil, den der Selbstmord darbietet.

68. Statue des Zeno.

Die schöne und ausdrucksvolle Statue eines in seinen Mantel eingeschlagenen Philosophen stammt aus der Villa des Antoninus Pius in Lanuvium, dem heutigen Civita Lavigna, wo sie im Jahre 1701 ausgegraben worden ist. Der Fundort allein genügt, auf den Gründer der stoischen Schule schliessen zu lassen, welcher dieser Kaiser mit Treue ergeben war. Auch ist die Aehnlichkeit mit der vaticanischen Büste, die der schräg aufblickende Kopf und der streng finstere Ausdruck genugsam als den praktischen Moralphilosophen bekundet, welcher die edelsten Männer des späteren Griechenthums um sich zu versammeln und durch seine Lehre vom absolut Guten der einreissenden Sittenverderbniss einen undurchbrechbaren Damm entgegenzusetzen wusste, unverkennbar. Wir fühlen uns dem unbestechlichen Tugendrichter gegenüber, welcher die menschliche Willensfreiheit instinctmässig auf das denkbar Kleinste ihres Antheils an unseren Handlungen beschränkte, offenbar, obwohl unbewusst, nur darum, damit sie möglichst wenig Unheil anzurichten im Stande sei. Die durch eine solche Nothwendigkeitstheorie erzeugte Charakterfestigkeit, welche wenigstens als negative Macht imposant ist, giebt sich in dieser durch und durch ausdrucksvollen Gestalt auf das vernehmbarste und nachdrücklichste kund und belehrt uns über Werth und Bedeutung der stoischen Philosophie besser und fasslicher, als lange Auseinandersetzungen, die sehr oft die Haupterscheinung ganz unberührt oder doch wenigstens unerklärt lassen.

Nicht blos der Faltenwurf, welcher eine grossartig einfache Anordnung zeigt, sondern auch die nackten Theile lassen eine künstlerisch gefühlte Behandlung wahrnehmen, und es ist höchst wahrscheinlich, dass diese Statue von einem der bei Lebzeiten des berühmten Sittenlehrers gefertigten Standbilder herrührt. Eines derselben war die ihm in seiner Vaterstadt errichtete Ehrenstatue, welche Cato, der Blutzeuge von Utica, bei der Eroberung von Cyprus als die Statue seines philosophischen Lehrmeisters allein verschonte.

69. Büste Alexander's des Grossen.

Dieser geistvolle Kopf lässt eine ganz eigenthümliche Mischung von naturalistischer Porträtbildung und poetischer Verklärung wahrnehmen. Die Züge des grossen Alexander's sind unverkennbar, sie sind bis in jene Einzelheiten hinein festgehalten, welche der Künstler eher zu verbergen, als zur Schau zu stellen liebt, dann giebt es wiederum Momente, wo alle Porträtähnlichkeit zu verschwinden, wo sich unseren Blicken ein frei erfasstes Götterideal gegenüberzustellen scheint. Das mächtig aufsteigende Lockenhaar erinnert an den Sohn des Zeus, als welchen der begabteste und genialste aller Herrscher sich gern begrüssen liess, die Schwäche der linken Seite, nach der sich sein Haupt unvermerkt hinsenkt, giebt nur allzudeutlich den sterblichen Menschen kund, dessen Gebrechlichkeit dem grossen Manne anhaftete. Dabei ist vor Allem der Siegeswonnetaumel zur Darstellung gebracht, von welchem der gewaltige Eroberer gerade dann auf das tyrannischste beherrscht wurde, wenn sein Uebermuth ihm das Gefühl der Göttergleichheit eingab.

Wir können nicht umhin, tiefes Mitleid zu empfinden mit einem Jüngling von so hohem, gemeinen Menschen kaum fassbarem Beruf. War er doch im Begriff, zwei Jahrtausende der Weltgeschichte gleichsam vorweg zu nehmen und eine gänzliche Verkehrung der Culturverhältnisse einzuleiten. Was der grosse König nicht vermochte, war ihm in einer Weise gelungen, wie es selbst jener in seinem Wahnwitz nie geträumt hatte. Von einem kleinen Theile Griechenlands aus hatte er sich den ganzen Küstenstrich Asiens unterworfen und

nicht blos europäischer Cultur, sondern auch der Wissenschaft zugänglich gemacht.

Ein Künstler, der den sieg- und ruhmreichen Helden in dem Augenblicke darstellen wollte, in welchem er auf dem Hochpunkte seiner steilwandelnden Bahn angelangt war, konnte kaum einen besseren Ausweg finden, als den, welchen ihm die Zeichensprache der Mythologie bot. Mit einer Maske, mit dem blossen Anhäufen äusserlicher Attribute war es dabei aber nicht gethan. Die frostige Allegorie würde jeden Keim poetischer Gedankenentfaltung augenblicklich und für immer getödtet haben. Es bedurfte einer innerlichen Begriffsverschmelzung, um zum angemessenen Ausdruck der ihrer Natur nach überschwenglichen Idee zu gelangen.

Für den Alleinherrscher, der mit einem Fusse in Europa stand und den anderen den stolzesten Reichen Asiens in den Nacken setzte, konnte sich kaum ein anderer Typus besser eignen, als jener grossartige des Helios, welcher durch die rhodische Schule schon vor Chares von Lindos zur Ausbildung gekommen sein muss. Der weithin reichende Blick des Alles überschauenden Sonnengottes bot eines der passendsten und wahrheitsgemässesten Gleichnisse dar für einen Lenker der Geschicke so vieler Völker, die Zeus selbst ihm untergeben zu haben schien.

Die Gewissheit, dass Alexander hier als Helios dargestellt zu denken ist, erlangen wir durch den Umstand, dass in der Binde, welche das Haar umschlingt und zusammenhält, die Löcher eingebohrt erscheinen, in welche die sieben Strahlen eingelassen waren, welche dem erhabenen Antlitz erst seinen vollen Ausdruck liehen. Das ganze Haupt musste durch eine scheinbar so unwesentliche, weniger symbolisch als optisch wichtige Zuthat gar sehr gewinnen. Der Verlust, welchen wir an diesem sinnvollen Schmuck erlitten haben, ist weit erheblicher, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Ihn zu ersetzen, ist so leicht nicht, da es selbst einem feinsinnigen und erfahrenen Künstler schwer fallen sollte, gerade diese Theile zu ergänzen. Denn obwohl es sich dabei um die Auffindung ganz einfacher Verhältnisse handelt, so dürfte doch, nach allem zu urtheilen, was wir

von ähnlichen Nebendingen übrig haben, eine sehr vorsichtige Handhabung derselben nöthig sein, um nicht die ins Malerische übergeführten Formen des ausdrucksreichen Kopfes eher zu entstellen, als sie zu jenem pracht- und glanzvollen Abschluss zu bringen, auf welchen das Kunstwerk gleich bei seiner ersten Anlage berechnet gewesen ist.

70. Amazonenstatue.

Diese aus Villa d'Este stammende Statue ist die Nachbildung eines sehr berühmten Kunstwerks, welches auf Phidias selbst zurückgeführt werden zu müssen scheint. Die vielen Wiederholungen, welche sich von demselben nachweisen lassen, zeigen alle den nämlichen festen Typus, welcher besonders in der Gesichtsbildung und in der strengen Behandlung der Haare auffällig ist. Obwohl das hier zur Betrachtung kommende Denkmal nicht die vorzüglichste der uns bekannten Wiederholungen ist, so hat es doch vor den anderen nicht blos die Erhaltung wesentlicher Theile voraus, sondern es hat auch den Anschein, als habe der etwas trockene Formenvortrag den Vortheil sclavisch treuer Nachbildung gewisser charakteristischer Züge mit sich geführt.

Die Ermittelung des der Darstellung zu Grunde liegenden Hauptmotivs wird dadurch erschwert, dass der bei demselben zunächst betheiligte rechte Arm verloren gegangen ist. Bei der Wiederherstellung desselben ist man zwar insofern auf der richtigen Spur geblieben, als das in der linken Hand zurückgebliebene untere Bogenende zu der Annahme zwingen musste, die rechte habe das andere gefasst gehabt, allein weshalb sie diese Waffe gerade in dieser unbequemen, den ganzen Körper in Mitleidenschaft versetzenden Stellung gehalten habe, scheint man sich nicht gefragt zu haben.

Die kampfmuthige Kriegerin ist offenbar als sich bewaffnend dargestellt. Der Sporenriemen des linken Fusses bezeichnet sie als beritten. Der Helm liegt am Boden, Schild und Streitaxt sind an dem als Stütze dienenden Baumstamme aufgehängt. Der Köcher ist an der linken Hüfte befestigt. Jetzt handelt es sich darum, ihren Bogen in einer Weise unterzubringen, welche ihr gestattet, mit Bequemlichkeit die

anderen Waffen zu ergreifen und ihr Ross zu besteigen. Wir sehen sie daher im Begriff, ihn über die Schultern zu nehmen. Unwillkürlich neigt sie zu diesem Zwecke ihr Haupt nach der rechten Seite hin, während sie, um die Muskelspannung, die die schwierige Stellung herbeiführt, zu mildern, den linken Fuss etwas lüftet. Ganz in derselben Bewegung sehen wir die Venus, wenn sie sich das Wehrgehänge des Mars um die Schulter legt.

Ein ergiebigeres Motiv lässt sich für eine in Ruhe verharrende Amazonenstatue kaum denken. Auch ist die Gestalt in der That an schönen und beziehungsreichen Linien ausserordentlich reich. Dabei herrscht bei einer wunderbaren Allseitigkeit der Bewegung das feinste Ebenmaass vor, und obwohl jeder Theil in streng symbolischer Ruhe verharrt, ist das Ganze voll dramatischen Lebens.

Die Entschlossenheit, welche die erhabene Heldin in jeder ihrer Bewegungen wahrnehmen lässt, theilt uns die Uberzeugung mit, dass sie sich zu einem Kampfe auf Leben und Tod rüstet. Ernst und feierlich tritt uns der Charakter in seiner ganzen Reinheit und Vollendung entgegen und es ist, als ob dieses sonst so lebensvolle Ideal jeder Empfindung den Zutritt versagen wolle. Selbst Zorn und Rache, unter deren Einfluss sie zu stehen scheint, vermögen die fest gesammelten Züge des Antlitzes nicht aus ihrer scheinbaren Regungslosigkeit aufzustören. Unverwandten Blicks schaut sie im Geist den Feind an, und es ist, als ob sie diesem schon von Angesicht zu Angesicht gegenüberstände, während die Handlung, in welcher wir sie begriffen sehen, eine fast gleichgültige Anstrengung ist, die keinen anderen Zweck hat, als einem vereinzelten Waffenstück denjenigen Platz anzuweisen und für alle Vorkommnisse zu sichern, welcher der geübten und erfahrenen Kriegerin der geeignetste scheint. In dieser hohen Bewerthung des gleichgültigsten Motivs, welches aber durch die ihm geliehene Beziehung zur vorbereiteten Handlung eine folgewichtige Bedeutung erhält, liegt der streng symbolische Charakter des Bildwerks.

71. Der sterbende Fechter.

Im schärfsten Gegensatz zu der idealen Richtung der älteren Kunstschulen befindet sich die Naturanschauung, welcher wir in dieser Darstellung eines auf dem Schlachtfelde zusammensinkenden gallischen Heerführers begegnen. Während wir in der soeben betrachteten Amazone ein Wesen erblickten, welches das Treiben und die Sinnesart ganzer Nationen mikrokosmisch abspiegelt und umfasst, sehen wir hier die persönliche Tapferkeit eines bestimmten Individuums in einer Weise geschildert, welche über den gesammten Volksstamm, dem es angehört, Glanz und ewigen Ruhm verbreitet. Obwohl sich beide Darstellungsarten in ihren vollendetsten Erzeugnissen begegnen, so gehen sie doch nicht blos von durchaus verschiedenen Grundsätzen aus, sondern liefern auch wesentlich abweichende Resultate. In dem gegenwärtigen Falle haben wir die Darstellung eines geschichtlichen Factums vor uns, für welches es nur der Nachweisung des Ortes und der Zeit bedarf, um es den Jahrbüchern der Weltbegebenheiten einzureihen, das aber durch die Tiefe der Auffassung und das Poetische des Vortrags zu einer Allgemeinheit erhoben worden ist, welche der Schilderung das Interesse aller Zeiten und Geschlechter sichert, ja letzteres in der Art steigert, dass wir darüber wenigstens augenblicklich die so viel anziehenderen Grossthaten der Griechen vergessen. Es geht uns damit in ganz ähnlicher Weise, wie mit dem historischen Drama des Shakespeare, welches einer Geschichte, vor deren Grauengesichten wir sonst fliehen würden, unsere ganze Aufmerksamkeit zuzuwenden, ja uns in dem Maasse für dieselbe in Anspruch zu nehmen weiss, dass wir staunend vor jener tiefsinnigen Verkettung gewaltiger Ereignisse verweilen. Der Stoff allein ist es nicht, welcher diese Unterscheidung der idealen und naturalistischen Darstellungsweise veranlasst. In dem Parthenonsfries begegnen wir Zügen, die zu der historischen Wirklichkeit in einem ganz gleichen Verhältniss stehen, wie unser sterbender Held, allein die Auffassung ist eine wesentlich andere. Um sie zu charakterisiren, wird es am schicklichsten sein, an die Perser des

Aeschylus zu erinnern, in denen ein bereits der Geschichte anheimgefallenes Ereigniss in ganz ähnlicher Weise zur Darstellung gebracht ist, wie der ebenfalls historische panathenaische Festzug in den Bildwerken des Parthenon.

Von den schlichten Erzählungen des Chronikenstyls, ja selbst von den gewaltigsten Gemälden eines als Augenzeuge schildernden Geschichtschreibers unterscheidet sich die Darstellung unseres Bildwerks nicht blos der Form, sondern dem Wesen nach. Denn diese darf keineswegs als ein poetisch vorgetragenes, sondern muss als ein auf das ideale Gebiet der Poesie übertragenes Ereigniss betrachtet werden. Selbst abgesehen von der geschichtlichen Thatsache, die derselben zu Grunde liegt, zeigt die ganze Auffassung der Wirklichkeit eine entschiedene Richtung auf den geistigen Gehalt, und ein an den Anblick lungenwunder Menschen gewöhnter Arzt würde im Einzelnen eben so viele Unrichtigkeiten nachzuweisen im Stande sein, als derjenige, welcher sich auf die Sprache und den Werth eines Kunstwerks versteht, Schönheiten, ja tiefe Schönheiten zu bewundern Gelegenheit hat. Denn so wie der Dichter, welcher seine dramatisch aufgeführten Gestalten eine Sprache und in Bildern reden lässt, die jenen ewig fremd gewesen sind, das Recht hat, Einzelnes anzudeuten und Anderes ganz zu verschweigen, so ist es auch dem bildenden Künstler gestattet, Momente, die für den Wundarzt die allerwichtigsten sind, die selbst der Physiker für wesentlich erklärt, zu übergehen, und dagegen dasjenige, welches geistig ausdrucksvoll ist, durch poetisch ergreifende Züge hervorzuheben. Gerade diesem scheinbar willkürlichen Verfahren, welches von der gemeinen Wirklichkeit eher absieht, als sie mit peinlicher Sorgfalt beobachtend aufsucht, verdankt diese Statue ihren hohen Ruhm, während Darstellungen, die als wissenschaftlich genaue Abbildungen pathologischer Präparate dienen könnten, sehr bald alles Interesse verlieren und zuletzt denen doch auch nicht genügen würden, welche sie allein zu würdigen im Stande sind. Denn demjenigen, der nur für die äussere Erscheinung Sinn hat, kann auch nur die rohe Wirklichkeit selbst Befriedigung gewähren.

Die Nationalität unseres Helden ist in unverkennbaren Zügen dargestellt. Das struppige Haupthaar, die eigenthümliche Bartstellung, die charakteristische Gesichtsbildung weisen unwillkürlich auf einen Barbaren des celtischen Volksstammes hin, dessen Streitlust unbändig ist. Um jeden Zweifel zu beseitigen, hat ihm der Künstler nur ein einziges äusseres Abzeichen geliehen, welches in einem jener strickartig gewundenen Metallreifen besteht, die ein ständiger Schmuck aller celtischen Kriegsvölker sind. In den gallischen Provinzen Oberitaliens, in Frankreich und in Irland hat man deren mehrere aus Gold entdeckt. Diese weisen natürlich auf die Heerführer hin, welche mit solch einem kostbaren Geschmeide angethan waren. Der Erbeutung desselben verdankte Manlius den ehrenvollen Beinamen des Torquatus. Dem Römer machte demnach dieses Abzeichen die Bedeutung des auf seinem Schilde niedergesunkenen Feindes kenntlich. Auf die Hitze des vorausgegangenen Kampfes deutet die zerbrochen am Boden liegende Tuba hin, von der es zweifelhaft ist, ob sie als eine erbeutete Trophäe oder als die sammt dem Schilde gerettete Waffe betrachtet werden muss. Das Schwert ist Zuthat des Ergänzers, welcher auch den ganzen rechten Arm geschaffen hat.

Die Lage, welche er diesem gegeben, hat man tadeln wollen. Würde man sich die Hand nach aussen gewandt denken, so würde der Körper allerdings dadurch, dass das Ellbogengelenk am Zusammenknicken verhindert wäre, eine festere Stütze erhalten und die Einförmigkeit, welche durch die parallel gestellten Umrisslinien der Arme erzeugt wird, würde damit ebenfalls verschwinden. Dieser scharfsinnigen Kritik widerspricht indess zunächst die Erfahrung von Wundärzten, welche eine namhafte Anzahl von Fechtern mit Lungenstichen haben sinken sehen, und die sich keines einzigen Beispieles erinnern, wo der Gefallene nicht instinktmässig, die durch den Ergänzer im Sinne der erhaltenen Theile geschilderte Stellung angenommen hätte. Dann aber wird man dies auch sehr natürlich finden, wenn man bedenkt, dass es sich zunächst darum handelt, die Brustmuskeln zu entlasten und so viel als nur immer möglich von jeder Spannung zu

befreien, weshalb wir den Hingesunkenen auch das rechte Bein unbewusst an den Leib heranziehen sehen, während das linke lang ausgestreckt liegt.

Um den Todeskampf, in welchen jetzt die Heldenseele mit dem Körper verwickelt ist, dem Beschauer offen vor Augen zu legen, hat der Künstler alles Beiwerk beseitigt, welches die Aufmerksamkeit von dem Hauptgegenstande der Darstellung abziehen könnte. Wenn es bei der Veranschaulichung dramatischer Kraftäusserungen oft räthlich scheint, die Gewandung zu Hülfe zu nehmen, welche dieselben gleichsam vervielfältigt, in den meisten Fällen wenigstens in vergrössertem Maassstabe zeigt, so erheischt dagegen die Schilderung des verhallenden Lebens die völlige Entschleierung aller Muskelgebilde. Diese offenbaren uns hier einen der grossartigsten Contraste, die sich menschlicher Weise denken lassen. Alle jene Fasern, die sonst der Sitz der höchsten Spannkraft sind, weichen aus dem gemeinsamen organischen Verband, und bevor noch der Geist, welcher sie in eine wunderbar harmonische Thätigkeit zu versetzen pflegte, seine Centralsitze verlassen hat, sehen wir sie in ihr Nichts zurücksinken und der trägen Gewalt der Materie anheimfallen, der alles Lebendige erliegen muss.

Nicht weniger grausig aber ist die Rückwirkung, welche der gebrochene Leib auf den seiner Organe beraubten Geist selbst eines Helden ausübt. Nicht der körperliche Schmerz ist es, welcher sich auf seinem Antlitz spiegelt, auch nicht die Vorahnung des nahen Todes, mit dem er sich oft genug schon begegnet hat, wohl aber drückt ihn das Gefühl des Unvermögens, welches über ihn kommt, zu Boden, und dieses äussert sich auch an ihm, der sich, wenn ihm die Kraft würde, sofort wieder in den Vernichtungskampf stürzen würde, als namenloses, unendliches Weh.

Diese wundervolle Statue stammt aus Villa Ludovisi und mittelbar aus den daselbst gelegenen Gärten des Sallust.

72. Amor und Psyche.

In einem abgeschlossenen Raume, zu dem man sich den Zutritt vom Director des Museums jedesmal erbitten muss,

ist der berühmten Venusstatue gegenüber die anmuthige Kindergruppe aufgestellt, welche man gewöhnlich auf Amor und Psyche bezieht. Diese Benennung ist insofern nicht hinreichend gerechtfertigt, als beide Figuren ohne das charakteristische Attribut der Flügel geblieben sind. Es fragt sich daher, ob es nicht einfacher und natürlicher ist, sie für ein Kinderpaar zu nehmen, welches sich der unschuldigen Umarmung reiner Geschwisterliebe erfreut. Die Darstellung, weit entfernt, durch eine solche Auffassung an Interesse zu verlieren, wird uns im Gegentheil menschlich näher gebracht, und wir geniessen in derselben das Erinnerungsglück vergangener schöner Tage.

Die Verbindung beider Gestalten zu einer innig verflochtenen Gruppe ist mit ausnehmendem Geschicke bewerkstelligt. Eines solchen bedurfte es, um zwei an Höhe einander ziemlich gleiche Wesen zu einem Ganzen zu verschmelzen, welches in seinen Theilen zart gegliedert erscheint. In den meisten Gruppendarstellungen der Alten erscheint die eine Figur der anderen auch räumlich untergeordnet. Hier hingegen nimmt man eher das Bestreben wahr, sie gegen einander in's Gleichgewicht zu setzen, was zum Theil dadurch erreicht worden ist, dass der Künstler die weibliche zartere Gestalt bis an die Hüften bekleidet gebildet hat, wodurch sie den derberen Formen des Knabenleibes in den Massenverhältnissen näher gebracht wird.

Der Ausdruck gegenseitiger Zärtlichkeit wird mit Recht allgemein bewundert, und doch hat uns dieser Marmor nur eine schwache und unvollkommene Andeutung der ursprünglich vorhandenen Schönheit aufbehalten. Die hie und da flüchtige Steinarbeit giebt hinreichend kund, dass man bei Anfertigung dieser Copie nur den Totaleindruck wiederzugeben in Absicht gehabt hat. Andererseits aber lässt die gefühlvolle Behandlung einzelner Partieen die hohe Anmuth durchschimmern, welche über diese reizende Composition ausgegossen gewesen ist.

Will man die herkömmliche Benennung nicht aufgeben, so muss man sich nur daran erinnern lassen, dass beide Wesen nichts mit jenem tragisch verbundenen Paare gemein ha-

ben, dessen ergreifendes Geschick die alte Kunst hin und wieder angedeutet, und welches Raphael zum Gegenstande des unvergleichlich rührenden Cyclus der Farnesina gemacht hat. Denn während uns diese Darstellungen mit des Lebens tiefstem Weh bekannt machen, herrscht in unserer Gruppe Paradiesesunschuld. Wenn wir uns mit unseren Blicken hinein versenken, können wir uns es kaum möglich denken, dass es je anders werden sollte.

Aber auch von dem sinnigen Begriffsspiele, welches uns vorzugsweise die Gemmenbilder bewundern lassen, findet sich hier keine Spur. Dort nämlich geht der Künstler allezeit darauf aus, die Wechselstörungen, welche beide Geschlechter in späteren Jahren erfahren, auf die Jugendzeit zu übertragen, mit der sie einen um so stärkeren Contrast bilden, während in der von uns bewunderten Gruppe die Seligkeit der Kinderjahre auf das reifere Alter überzugehen und das ganze Leben hindurch fortdauern zu wollen scheint.

Obwohl in dieser Darstellung die Empfindung den einzigen Reingehalt bildet, so entdecken wir doch nirgends die leiseste Spur von jener modernen Empfindsamkeit, welche immer nur an die selbstischen Gefühle des Einzelnen appellirt, und entweder auf eigener Krankhaftigkeit oder auf bestechungssüchtiger Betrügerei beruht. Eine Reinigung der Leidenschaften, wie sie die Alten bei jedem echten Kunstwerke im Auge hatten, kann daher auch durch solche giftig süsse Tändeleien nicht bewerkstelligt werden, wohl aber wird dadurch mittelbar oder unmittelbar viel sittliches Unheil angerichtet und gleichzeitig eine beklagenswerthe Geschmacksverderbniss herbeigeführt.

Auch dieses liebliche Denkmal ist auf dem Aventin ausgegraben worden.

73. Die capitolinische Venus.

Diese Statue, welche durch Trefflichkeit der Ausführung und durch eine in Wahrheit wunderbare Erhaltung gleich einzig ist, wurde in einem vermauerten Raume gefunden, auf welchen man bei zufälligen Nachgrabungen in dem Bezirke der heutigen Suburra gestossen war. Wahrscheinlich hatte

man sie dort verborgen, als in den Zeiten der wachsenden Macht des Christenthumes namentlich die nackten Standbilder der heidnischen Götter, und vor allem die der Venus, durch den Feuereifer der Neubekehrten in ihrer Existenz bedroht waren. Diesem Umstande mag es beizuschreiben sein, dass das herrliche Denkmal fast unverletzt wieder zu Tage gekommen ist. Denn mit Ausnahme der Nasenspitze und eines Fingers war nichts gebrochen; die anderen Beschädigungen der einen Hand sind erst bei seiner Versetzung nach Paris erfolgt.

Die Göttin der Liebe tritt uns in diesem Bildwerke mit dem Charakter erhabener Anmuth entgegen. Es ist nicht der Liebreiz der ersten Jugend, dessen Zauber unsere Blicke berückt. Der Künstler hat es vorgezogen, die ungleich reicheren Momente des mütterlichen Lebensstadiums zur Darstellung zu bringen. Es ist in diesem, wo das weibliche Herz am meisten ausgiebt und erst zu seiner Vollgewalt gelangt. Auch die körperliche Schönheit entfaltet hier erst ihre Formenfülle und gestattet dem Bildner ein Werk zu schaffen, das in der Welt sichtbarer Erscheinungen seines Gleichen nicht hat.

Das Ideal der Venus ist erst durch Praxiteles zu seiner völligen Ausbildung gelangt. Das berühmte Aphroditenbild von Knidos liegt allen nachmaligen Darstellungen dieser Göttin in ähnlicher Weise zu Grunde, wie der olympische Zeus des Phidias denen des Vaters der Götter und Menschen. An beiden Gestalten haben sich Jahrhunderte lang noch viele der trefflichsten und erfindungsreichsten Meister versucht, keinem aber scheint es beschieden gewesen zu sein, etwas anderes zu leisten, als die durch jene Schulhäupter bestimmten und canonartig festgestellten Grundelemente nach verschiedenen Seiten hin zu entwickeln. Der Typus der Aphrodite bot eine reichere Quelle der verschiedenartigsten Seelenzustände dar, als der irgend einer anderen Gottheit des Olympus. Deshalb haben sich an seiner allseitigen Ausbildung auch die talentvollsten und genialsten Meister aller Epochen versucht, und wir treffen daher unter den Venusstatuen originellere Gebilde als sonst wo.

Wir stehen nicht an, die capitolinische Statue für eines der wenigen antiken Denkmäler zu erklären, welche Originale sind. Darauf lässt alles schliessen. Schon der Stoff, aus welchem sie gebildet ist, zeugt von einer so feinen Wahl, wie sie unter den uns erhaltenen Antiken äusserst selten ist. Dann begegnen wir einer zarten Sorgfalt in der Behandlung von Nebendingen, welche gleichzeitig eine Feinheit des inneren Sinnes wahrnehmen lässt, wie sie nur bei grossen Meistern und fast ausschliesslich bei den Griechen vorkommt. Endlich giebt uns die vollendete Ausführung aller Haupttheile eine Fülle des Lebens und seiner Naturschöne zu bewundern, wie sie kaum anderwärts, in solcher Erhaltung nirgends getroffen wird. Denn dieser Marmor gehört zu den sehr wenigen, bei denen die Epidermis durch ungeschickte, geistlose Verputzung nicht gelitten hat. Zwar gewahrt man auch an ihr die Spuren der Anwendung von Scheidewasser, mit welchem man den Tarter wegzubeizen pflegt, allein es hat nicht den Anschein, als ob die Säure die Oberfläche des Marmors angegriffen habe. Denn überall gewahren wir jene jungfräuliche Unberührtheit, deren Reize durch nichts aufgewogen werden können, und jene sanfte Durchsichtigkeit, welche den Marmor bei kunstgerechter Behandlung zum kostbarsten Stoff der Bildnerei erhebt und selbst die Alten der Wunderwirkungen der Gold- und Elfenbeinsculptur vergessen gemacht hat, ähnlich wie in neueren Zeiten die durchsichtige Behandlung der Oelfarben die Frescomalerei verdrängt hatte.

Die Göttin ist in dem Augenblicke dargestellt, wo sie das letzte Gewandstück abgelegt hat, um in das Bad zu steigen. Aber eben als sie im Begriff ist, sich in die klaren Wellen zu versenken, wird sie durch ein Geräusch erschreckt. Unbewusst deckt sie mit beiden Händen Schooss und Busen, blickt aber mit ebenso grosser Unschuld und Natürlichkeit nach der Seite hin, von welcher ihr Gefahr droht. Sie ist völlig wehrlos und hat keinen anderen Schutz, als jenen wunderbaren, unter den die Natur das schwache Geschlecht gestellt hat. Ihre Augen füllt jener Liebreiz, welcher das durch ihre flehentliche Gebährde geweckte Mitleid unwiderstehlich macht.

Die Schönheit eines Frauenkörpers offenbart sich vornähmlich in jener zarten Abgränzung der verschiedenen Muskelsysteme und in der Feinheit der Sehnenflächen. Daher bietet auch der Rücken jenen wunderbar schönen Anblick dar, welcher wesentlich auf dem harmonischen Zusammenwirken der durch die Wirbelsäule getrennten Bewegungsorgane beruht. Als Prüfstein einer noch durch keine Fettwucherung gestörten zartgegliederten Formenentwickelung galten den Alten namentlich die beiden Grübchen, welche beim Ansatze der Taille erscheinen, und die in unserer Statue besonders scharf markirt sind. Sobald die Höhenlinie des Jugendlebens überschritten ist, verschwinden dieselben und mit ihnen alle jene Reize eines noch in der Entwickelung verharrenden Gliederbaues.

Schön gebildete Frauenarme gehören zu den seltensten und edelsten Erscheinungen der alten Kunstwelt. Schenkel und Füsse sind weniger häufig ein Raub der Zeit geworden, als diese zerbrechlichen entweder spurlos verloren gegangenen oder arg entstellten Gebilde. Was wir gerade an diesen Theilen eingebüsst haben, lernen wir an diesem unvergleichlichen Kunstwerke. Es ist, als ob der Geist, von dem das Ganze belebt ist, hier am mächtigsten und doch gleichzeitig in der zartesten Weise ausströme. Das wunderliebliche, so ausdrucksvolle Mimenspiel bringt eine Wirkung hervor, hinter welcher sogar die des Antlitzes auf Augenblicke zurückbleibt.

Das Salbgefäss, welches zu ihren Füssen steht, zeigt eine sehr graziöse Form, die mit sehr wenigen Linien aber trefflich hervorgehoben ist. So gleichgültig die Betrachtung derartigen Beiwerkes scheinen mag, so offenbart sich doch gerade an diesem vorzugsweise der hellenische Sinn des Künstlers. Alles andere hat man den Griechen nachgeahmt, in diesen Dingen haben sie die späteren Geschlechter stets verbessern wollen. Angehende Kenner thun daher gut, ähnlichen Theilen ihre Aufmerksamkeit zunächst zuzuwenden, um sich vorläufig über die nicht so leicht zu überschauenden Hauptverdienste eines Kunstwerkes, dessen Werth noch nicht festgestellt ist, zu orientiren.

Ueber diese Vase ist ein Gewandstück geworfen, dessen Faltenbrüche den Charakter der Figur, welche sie darin zurückgelassen hat, gleichsam im Spiegelbilde oder wie in einem Thonabdrucke erblicken lassen. Ueberall tritt uns selbst in diesen halbverwischten Spuren jenes sanfte, anmuthreiche Behaben entgegen, welches wir in der ganzen Gestalt zu bewundern Gelegenheit gehabt haben, und auf welches daher der Blick unvermerkt zurückgelenkt wird.

Seit der Entdeckung der Venus von Melos hat man dieses herrliche Kunstwerk unverdienter Maassen vernachlässigt. Es ist begreiflich, dass der grossartige Vortrag der Schule des Phidias um so mehr imponiren musste, als man sich an den weicheren Formen der späteren Meister satt gesehen hatte. Dabei darf indess zweierlei nicht unbemerkt bleiben. Einmal nämlich zeigt uns jene allerdings prachtreiche Statue das Aphroditenideal keineswegs in seiner Vollentwickelung, und dann lässt die Ausführung eine Flüchtigkeit wahrnehmen, die, so geistreich auch jene ist, eine strenge Vergleichung mit der vollendeten Durchbildung unseres Marmors kaum gestattet. Vor der Mediceischen Venus, deren Erhaltung sowohl in materieller wie in qualitativer Beziehung eine weit weniger günstige ist, verdient das capitolinische Standbild als ein Werk des reinsten Kunstsinnes unbedingt den Vorzug, obschon der moderne Geschmack sich immer nach jenem mehr raffinirten Gebilde hingezogen fühlt.

II.

DAS VATICANISCHE MUSEUM.

Neben dieser Venus ist die Gewandstück [illegible] [illegible] Gegensatz (?) den Charakter der Figur, welche die dafür [illegible] [illegible] ist, gleichsam im Spiegelbilde oder wie in einer Phantasmagorie erblicken lassen. Ueberall tritt uns selbst in diesen [illegible] Spuren jener sanfte, [illegible] [illegible] entgegen, welchen wir in der ganzen Gestalt zu bewundern Gelegenheit gehabt haben, und auf welchen [illegible] der Blick unwillkürlich zurückgelenkt wird.

Seit der Entdeckung der Venus von Melos hat man diesem herrlichen Kunstwerk außerordentlich [illegible] vernachlässigt. Es ist begreiflich, dass der grossartige Vortrag der Statue des Fundes (?) um so mehr imponiren musste, als man sich an den weicheren Formen der späteren Meister satt gesehen hatte. Dabei darf indess [illegible] nicht übersehen bleiben, [illegible] [illegible] zeigt uns jene allerdings grossartige Statue des [illegible] [illegible] [illegible] und dem Geist die Ausführung von Flüchtigkeit [illegible], die, so geistreich auch jene ist, eine strenge Vergleichung mit der vollendeten Durchbildung unserer Marmors heute gestattet. Vor der Mediceischen Venus, deren Erhaltung [illegible] in materieller wie in qualitativer Beziehung [illegible] weniger günstige ist, verdient das capitolinische Standbild als ein Werk des reineren Kunstsinnes unbedingt den Vorzug, obschon der moderne Kunstsinn sich immer auch [illegible] mehr raffinirten Gefühle hingezogen fühlt.

a. Braccio nuovo.

Das vaticanische Museum ist die reichste Sammlung von Marmorwerken, welche bis jetzt existirt. Unter denselben befinden sich nicht blos Stücke ersten Ranges, sondern auch solche, welche vielleicht für immer den Ruf absoluter Einzigkeit behaupten werden. Daneben sind unübersehbare Massen von Denkmälern jeder Art aufgeschichtet, die dem Alterthumsforscher von Fach einen Schatz von Belehrung darbieten, wie er ihn ebenfalls nirgends sonst wo finden kann, wohingegen derjenige, welcher zunächst Kunstgenuss sucht und weder gewillt noch befähigt ist, auf die zahllose Menge von Einzelheiten einzugehen, die sich hier verwirrend aufdrängen, einer sicheren Führung bedarf, um sich in diesem Prachtlabyrinth zurecht zu finden. Dabei muss als Grundsatz gelten, dass nur solche Gegenstände der Aufmerksamkeit werth erachtet werden dürfen, welche sich unter den vaticanischen Schätzen selbst auszeichnen und ein selbstständiges Interesse darbieten, während der Blick von allen den Stücken abgelenkt werden muss, mit deren neugieriger Betrachtung der flüchtige Besucher nur Zeit verlieren dürfte, welche gerade hier so kostbar ist und billig vernünftiger Weise nur für dasjenige aufbewahrt werden sollte, was nicht übersehen werden darf.

Allerdings bietet eine solche Auswahl viele und grosse Schwierigkeiten dar. Von so manchem schönen Bruchstücke möchte man sich nicht losreissen; auch lässt sich kaum in

Voraus berechnen, was für den einen mehr, für den anderen weniger anziehend ist. Es bleibt daher bei der schriftlichen Nachweisung nichts anderes übrig, als kühn durchzugreifen und sich zunächst an das zu halten, was die Probe des Vergleichs zu bestehen vermag. Dabei wird es freilich mehr auf Tact und gutes Glück, als auf ein überall sicheres Urtheil ankommen, da es sich nicht sowohl um eine absolute Feststellung des Kunstwerthes einzelner Stücke, als um die Andeutung des Interessanten handelt, welches sie mit besonderer Rücksicht auf den Ort, an welchem wir uns befinden, darbieten. Gar vieles, was in auswärtigen Sammlungen grosse Wirkung machen würde, muss in diesem Zusammenhange als antiquarischer Gelehrtenkram beseitigt werden. Denn der menschliche Geist vermag nur ein gewisses und nach Umständen sehr beschränktes Quantum von Wissenswürdigkeiten aufzunehmen, und dieses muss derjenige, welcher von den Sehenswürdigkeiten eines Platzes Rechenschaft geben soll, vor allem in's Auge fassen und streng im Auge behalten. Ueberhäuft er die seinem Geleite Empfohlenen mit Eindrücken, die sich nicht beherrschen lassen, so wird er sie nicht blos sehr bald ermüden, sondern häufig wird es ihm auch begegnen, dass er ihnen den Geschmack an antiken Kunstwerken für immer benimmt.

Im Allgemeinen ist die Gefahr, dass etwas übersehen werde, weit weniger zu fürchten, als die, welche aus der Aufnahme ganz falscher und verkehrter Eindrücke erwächst. Es wird daher darauf ankommen, dem Neulinge zunächst den Standpunkt anzuweisen, von welchem aus er die ihm gebotenen Kunstgenüsse am besten zu übersehen vermag. Denn nicht alles passt für alle, und wenn Jemand zu der Ueberzeugung gelangt, dass er an dieser oder jener in einem Kunstwerke ausgesprochenen Idee nicht viel haben kann, so wird es weit zuträglicher für ihn sein, sich mit der einfachen Kenntniss des Factums zu begnügen, statt sich durch übel verstandenen Eifer in eine Begeisterung hineintreiben zu lassen, die er nicht aufrecht zu erhalten vermag. Selbst der wärmste Verehrer der Literatur wird einzelne ihm nicht zusagende Bücher von der Hand weisen, während er andere wieder und

wieder liest. Mit Kunstwerken sollte es gerade ebenso gehalten werden. Denn die Eklektik, welche an allem etwas schön zu finden weiss, ist für den Kunstfreund nicht weniger verderblich wie für den Künstler selbst, der durch ein solches Umhersuchen alle echte Begeisterung einzubüssen pflegt und, eben weil er sich für alles interessirt, zuletzt für nichts mehr ein warmes und echtes Interesse, wahre Liebe und Zuneigung fühlt.

1. Karyatide. Nro. 5.

Beim Eintritte in den unter Pius VII erbauten Prachtsaal, welcher den Namen des Neuen Flügels führt, gewahren wir in der ersten Nische zur Rechten eine jener grossen Gestalten, welche sich durch ihren strengen Bezug zur Architektur vor allen umherstehenden Statuen auszeichnet, und in der man während des ersten Freudenrausches, den die Entdeckung eines so schönen Denkmales erzeugen musste, eine der das Gebälk des Pandrosiums tragenden Karyatiden zu besitzen meinte. Dieser Wahn war um so verzeihlicher, als wirklich eine jener Statuen abhanden gekommen zu sein schien. Noch bevor diese wieder aufgefunden worden war, hatten indess ruhige Forscher sich durch Vergleichung der Maasse von der Nichtigkeit jener Voraussetzung überzeugt, und die Verschiedenheit der römischen Figur von den gleichartigen atheniensischen Bildwerken nachgewiesen.

Da Thorwaldsen selbst die Thonmodelle der fehlenden Theile angefertigt hat und die Wiederherstellung derselben in Marmor mit vieler Sorgfalt bewerkstelligt worden ist, so macht das Kunstwerk als Ganzes eine sehr schöne Wirkung und pflegt auf den Beschauer einen tiefen Eindruck hervorzubringen. Der Sturz, welcher allein alt ist, zeigt einen guten frischen Meisel, der sich indess zu den griechischen Urgebilden ungefähr so verhält, wie die Steinmetzenarbeit römischer Bauornamente zu der der griechischen, welche diesen zum Vorbilde gedient haben. Die materiellen Ab-

weichungen sind kaum nennenswerth. Um so mehr macht sich der verschiedene Geist geltend, in welchem dieselben Formen vorgetragen worden sind.

Der einen Angabe zufolge stammt diese Figur aus Palazzo Paganica, nach anderen soll sie der ältere Bruder des seiner Zeit berühmten Malers Camuccini in dem Hofe des Palastes Giustiniani ausgespäht haben. Früher habe ich diese Thatsache deshalb öfter geltend machen hören, weil sich daran die Wahrscheinlichkeit zu knüpfen schien, dass das fragliche Bildwerk über Venedig, wo diese Familie ursprünglich zu Hause ist, von Athen nach Rom gelangt sei. Auch ist in dem Hofe des letztgenannten Palastes eine ganz ähnliche, obwohl minder erhaltene und durch moderne Restaurationen arg entstellte Statue zurückgeblieben.

Dieser Umstand lässt mich glauben, dass auch die vaticanische Karyatide in dem Bereiche des Palastes Giustiniani an's Licht gezogen worden sei. Nun liegt aber derselbe in der unmittelbaren Nähe des Pantheon, was mich zu der Vermuthung veranlasst hat, dass dies eine jener durch Plinius gerühmten Karyatiden des Diogenes von Athen sein könne, mit denen jenes Gebäude geschmückt war. Von einem atheniensischen Künstler lässt es sich kaum anders erwarten, als dass er sich an die für den Zweck einer baulichen Figurenverzierung unübertrefflichen Urbilder, welche seine Vaterstadt darbot, gehalten habe.

Die Alten legten auch darin ihren gesunden und echt conservativen Sinn an den Tag, dass sie an den untadelhaften und vollendeten Schöpfungen derer, die ihnen vorangegangen waren, nicht unnütze Aenderungen und prätentiöse Neuerungen vornahmen, sondern sich begnügten, nur diejenigen Modificationen anzubringen, welche der Zweck und die Oertlichkeit, der die vorhandenen Kunstformen angepasst werden sollten, erheischten. So hat man Jahrhunderte lang dieselben architektonischen Verzierungen wiederholt, und dieselben so wenig umzugestalten gewagt, als es einem Dichter von Geschmack und Geist einfallen konnte, den der heroischen Poesie zu Grunde gelegten Hexameter umzubilden. Die Karyatide aber bot eine nicht weniger abgeschlossene Kunstform dar,

und in der That lassen die Veränderungen, denen man sie später unterworfen hat, keinen wesentlichen Gewinn wahrnehmen, und sie dürften sich zu den hochherrlichen Gestalten des Pandrosiums etwa so verhalten, wie das zusammengesetzte römische Capitäl zu dem einfachen Blätterknauf der korinthischen Säulenordnung. Gewisse Bildungen lassen nichts als eine innere Entwickelung zu, während die Entfaltung nach aussen hin sehr leicht Wucherungen erzeugt, die bei aller Pracht und Schöne eine Entartung des Grundgedankens unvermeidlich machen.

2. Silen mit dem Bacchuskinde auf den Armen. Nr. 11.

Von der schönen Gruppe, welche den Erzieher des Bacchus in dem Augenblicke darstellt, wo er das seiner Pflege übergebene neugeborene Kind als den Bringer des Heils und längst verhofften Gründer einer besseren Weltordnung begrüsst, besitzen wir mehrere Wiederholungen, welche den praktischen Beweis liefern, dass dieses Werk sich im Alterthume eines hohen Ansehens und der Gunst der Menge erfreute. Aus Plinius, der seiner ausdrücklich Erwähnung thut, erfahren wir, dass schon zu seiner Zeit der Name des Künstlers abhanden gekommen war, den dieses anziehende Kunstwerk zum Erfinder hatte. Aus seinen Worten zu schliessen, gehörte es zu einer Reihe von ähnlichen Gruppen, die einander symmetrisch gegenüberstanden.

Obwohl dieser aus Palazzo Ruspoli stammende Marmor zwar nicht die vorzüglichste der auf uns gekommenen Nachbildungen ist, so können wir doch mit Hülfe desselben den schön und sinnvoll gegliederten Gedanken bis in alle Einzelheiten der Composition verfolgen. Diese ist sehr einfach und grossartig angelegt. Die schlanke Gestalt lehnt mit widergestämmten Füssen an einem Baumstamme und blickt den auf seinen Armen wiegenden Säugling mit dem Ausdrucke tiefen Ernstes und wahren Wohlbehagens an. Man fühlt mit ihm, welchen Trost es ihm gewährt, das, was er so lange schon verhofft, mit Augen zu schauen. Ist es doch, als ob nicht

blos alle seine Empfindungen, sondern sein ganzes Wesen, ja selbst der greise Leib sich verjüngte, und als ob er erst jetzt zum Vollgenusse des Lebens und zum Bewusstsein seiner selbst gelangt sei.

Auch wenn wir von allen mythischen Beziehungen absehen und einfach die Berührung im Auge behalten, in welche das Kindes- und Greisenalter hier mit einander gerathen, muss diese ergreifend dargestellte Scene jeden sinnvollen Beschauer mit tiefer Rührung erfüllen. Sowie von Moses gesagt wird, dass er das gelobte Land nur von den Bergeshöhen habe erblicken dürfen, auf welchen ihm zu sterben beschieden war, so sehen wir den beim Zielpunkt des Lebens nah angelangten Alten sich mit seinen Gedanken in die besseren Geschicke vertiefen, die des kommenden Geschlechtes warten. Es ist nicht das eitele Verlorensein in Erinnerungen der eigenen nimmer wiederkehrenden Jugend, welches wir in diesem Bildwerke zu belauschen Gelegenheit haben, sondern jene reine Freude, die wir nur bei denen antreffen, welche während des Erdenwallens alle selbstischen Gefühle geläutert und nur in dem Wohlergehen anderer wahre Befriedigung zu gewinnen gelernt haben. Es ist nicht um seinetwillen, dass er sich der endlich erfolgten Ankunft des Friedensfürsten so herzlich freut, sondern in Hinblick auf das Geschlecht, dem er geboren worden ist und mit dem er aufwachsen soll.

Die hohe Bedeutung der Kindernatur stellte sich auch den Alten ihrem ganzen Umfange nach dar. Die Mythologie bedient sich ihrer häufig als eines vielbesagenden Gleichnisses. In runden Bildwerken, wie das unsere, erscheint sie verhältnissmässig selten, wohl zunächst nur aus dem rein äusserlichen Grunde der Leichtigkeit der Zerstörung, welcher solche zarte Gebilde ausgesetzt gewesen sind. Auch in unserem Marmor hat der Kindeskörper viel gelitten gehabt, und alle diejenigen Theile, in denen sich das eigenthümliche Leben dieser kleinen Wesen zunächst ausspricht, gehören neuerer Ergänzung an. Wer nicht im Stande ist, auf eine solche Darstellung aus der eigenen Auschauung des Lebens und der Wirklichkeit zu übertragen, was der Künstler ursprünglich in dieselbe hineingelegt hat, dem muss freilich unsere Be-

wunderung des tiefsinnigen Gedankens wie Wahnsinn, und unsere Schilderung des in Andeutungen Vorhandenen als das Ergebniss eines blinden Enthusiasmus erscheinen.

Ohne Geisterseherei geht es in keiner Wissenschaft ab. Auch bei der Beurtheilung alter Kunstwerke muss man sich namentlich da, wo es sich um flüchtige Aufzeichnungen erhabener Gedanken handelt, häufig das Gegentheil von dem denken, was den leiblichen Blicken geboten wird. Wer sich in dieser Art der Zeichenentzifferung, die mit dem Notenlesen und der Auflösung mathematischer Formeln vieles gemein hat, nicht Uebung verschafft, der ist vor Gespenstererscheinungen selbst dann nicht sicher, wenn sich ihm die Urbilder griechischer Kunstschöne darstellen sollten.

3. Sogenannte Pudicitia. Nr. 23.

Diese schöne einfach und doch reich drapirte Gestalt pflegt einen jeden zu überraschen, der ihr naht. An ihr kann der Nichtkünstler den Werth jener kleinen Terracottenfigürchen schätzen lernen, welche sämmtlich als geistreiche Entwürfe zu ähnlichen Statuen zu betrachten sind. Hier wie dort haben wir es mit ikonischen Porträts zu thun, nämlich mit solchen, in denen die Gesammterscheinung des dargestellten Individuums zum Gegenstand der Darstellung erhoben worden ist. Der Kopf wird dabei zu dem weniger erheblichen Theile, indem die Persönlichkeit uns gleichsam in der Fernsicht gezeigt wird, wo sich die Gesichtszüge nicht so deutlich unterscheiden lassen. Es ist daher nicht von so grossem Belange, als es auf den ersten Blick scheinen möchte, dass derselbe in unserer Statue neuerer Ergänzung angehört. Schon der Umstand, dass die meisten sich erst daran erinnern lassen müssen, nachdem sie schon das Werk in Bausch und Bogen bewundert, liefert den Beweis, dass er trotz der schwachen Ausführung im Allgemeinen nichts Störendes hat.

Die Anordnung der Gewandmassen ist voller Anmuth. Dem Künstler scheint dabei zunächst nur das Verdienst zu gehören, treu wiedergegeben zu haben, was er selbst mit Augen gesehen und in der Wirklichkeit angestaunt hat. Denn jeder Zug weist auf ein dem Leben entnommenes Porträt hin.

Die Weise, wie sie den Schleier über den Kopf geworfen und den Oberkörper in denselben eingehüllt hat, ist voll von Individualität. Man bemerkt dabei das Bestreben, die Fehler des Baues möglichst zu verbergen und die Reize der Gestalt hervortreten zu lassen. Zu jenen gehören die etwas schmalen Schultern und die auffällig kurzen Verhältnisse des Oberkörpers. Um die Wirkung der letzteren zu beseitigen, hat der Künstler die ganze Figur auf sehr hohe Doppelsohlen gestellt, die keineswegs das ausschliessliche Attribut der tragischen Muse sind. Auch Minerva kommt mit denselben vor und ihre Anwendung müssen wir sehr natürlich finden, da solche Stelzenschuhe bei den Alten wirklich in Gebrauch waren. Die etruskischen Ausgrabungen haben uns mit der Construction derselben bekannt gemacht, die die sinnvolle Eigenthümlichkeit eines in der Mitte des Fusses angebrachten Charniers zeigt. Da nämlich das zur Fütterung des Metallrahmens angewandte Holz nicht nachzugeben im Stande ist, so wird dem Fusse eine gewisse Freiheit der Bewegung durch einen solchen Angelverband ermöglicht.

Der edle Anstand, mit welchem die in diesem sorgfältig ausgeführten Werke dargestellte Frau auftritt, kann uns einen Begriff verschaffen helfen von der Sittenverfeinerung der ersten Kaiserzeit. Es ist nicht jene angeborene Grazie, der wir in den Werken der Griechen begegnen, sondern eine auf raffinirtem Studium beruhende Manier, welche sich in jeder Bewegung, ja in jedem einzelnen Faltenzuge kundgiebt. Besonders ausdrucksvoll ist die linke Hand, deren zarte Formen durch den Schleier durchschimmern. Die Behandlung solcher zufällig auftauchenden Reize ist wesentlich verschieden von dem stupid illusorischen Vortrag der modernen Kunstschulen, welche die Menge durch nichtssagende Nachäffereien in Erstaunen zu setzen suchen und die Begriffsverwirrung vollenden helfen, an der unsere Zeit schon genug zu leiden hat. Während nämlich in dem von uns betrachteten Kunstwerke der Kern der Erscheinung durch die symbolisch orgaganische Ausbildung der Hülle zur Darstellung gebracht wird, mühen sich jene gedankenlosen Steinmetzen ab, eine Schale ohne Kerngehalt täuschend zu schildern. Solchen

Erzeugnissen einer beruf- und weihelosen Kunstfertigkeit gegenüber, haben diejenigen freilich recht, welche schliesslich zu der Ueberzeugung gelangen, dass die Kunst doch allezeit weit hinter der Natur zurückbleibe. Eine Kunst, die sich nicht der Verherrlichung der Natur und Geschichte befleissigt, verdient aber diesen Namen gar nicht, und man thut ihr schon zu viel Ehre an, wenn man ihre kindischen Spielereien mit den Gebilden der Wirklichkeit vergleicht.

Diese schöne Statue stammt aus Villa Mattei und wurde durch Clemens XIV nach dem Vatican versetzt.

4. Statue der Diana. Nro. 50.

Wir erblicken in dieser einige Millien vor Porta Cavalleggiera aufgefundenen Statue die keusche Göttin der Nächte in dem Augenblick, wo sie auf den Höhen des Latmos der überraschenden Schöne des schlafenden Endymion ansichtig und von Gefühlen erfasst wird, die ihr bis dahin durchaus fremd gewesen waren. Die urplötzliche Umwandelung, welche in ihrem Inneren vor sich geht, ist meisterhaft angedeutet und wahrhaft ergreifend ist der Contrast, in welchen das angeborene rasche Wesen der dem Wild nachsetzenden Jungfrau mit den Regungen liebeschmelzender Zärtlichkeit geräth, die sie mächtiger als die heftigste Leidenschaft erfasst.

Die Göttin erscheint in jenem lang herabwallenden Gewand, mit dem sie in den Darstellungen angethan zu sein pflegt, wo sie als Mondgöttin auftritt. Die Löcher, welche in der Binde angebracht sind, welche ihr Haar zusammenhält, lassen keinen Zweifel über das ursprüngliche Vorhandensein der Mondsichel, deren Zapfenhefte in dieselben eingelassen waren.

Unsere Erfahrung in Betreff ähnlicher, in vereinzelte Statuen aufgelöster Gruppen ist bis jetzt zu gering, um ein Urtheil darüber fällen zu können, ob eine solche in voller Handlung dargestellte Figur einsam aufgestellt zu denken, oder ob sie ursprünglich mit einer Endymionstatue verbunden gewesen ist. Der Analogie zufolge sollte man letzteres nicht annehmen dürfen, sondern das Object der geschilderten Handlung in der Seele des Beschauers voraussetzen.

5. Statue des Euripides. Nro. 53.

Diese imposante Porträtstatue, welche aus Palazzo Giustiniani stammt und durch den erhaltenen Theil der tragischen Maske, welche sie auf dem Arme trägt, als ein dramatischer Dichter bezeichnet ist, kann kaum eine andere Persönlichkeit zum Gegenstand haben, als jene weltberühmte des Euripides. Denn sollte auch das Vordertheil des Kopfes, welcher deutlich die Züge desselben zeigt, nicht zu dieser Figur gehören, so lässt doch der Charakter der ganzen Gestalt kaum einen Zweifel über die Absicht des Künstlers zurück, gerade diesen Dichter in der vollen Eigenthümlichkeit seines Wesens zu schildern.

Es ist bekannt, dass Euripides von seinem Vater der Palaestra übergeben worden war, die ihm den Ruhm zu verheissen schien, auf welchen die Ansprüche des talentvollen Knaben gestellt und selbst durch einen Orakelspruch, der der heiligen Kranzgewinde Erwähnung gethan hatte, hingelenkt worden waren. Da diese Umstände sich kaum bei einem anderen Tragiker wiederholt haben werden, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass die mächtige Athletengestalt, welche uns in diesem Standbild entgegentritt, das eigenste Wesen des vielseitig gebildeten Mannes zum Ausdruck bringt.

Diese eigenthümliche Erscheinung veranschaulicht vieles, was uns in dem Leben und dem poetischen Treiben des seltenen Mannes schwer begreiflich vorkommt. Er gehört offenbar zu den begabten Menschen, die es in allem, was sie ergreifen, zu einer hohen Fertigkeit bringen, welche aber gleichzeitig alles, was sie in die Hände bekommen, zu praktischem Nutzen zu verwenden wissen, woraus dann jene Tendenzpoesie hervorgeht, die der Kunst den rauschenden Beifall der Menge, auch einen grossen Wirkungskreis sichert, sie aber auch um ihre Selbstständigkeit und Weihe bringt. Diese durchaus weltliche Richtung der tragischen Muse des Euripides macht sich in unserer Statue deutlich genug geltend, und wir verstehen erst Angesichts dieser derben Formen das Treffende des Aristophanischen Witzwortes, welches den Liebling der attischen Bühne, den selbst Aristoteles als den tragischsten

aller dramatischen Dichter charakterisirt, als den Sohn einer verschmitzten Gemüsehändlerin bezeichnet.

6. Statue des Demosthenes. Nro. 62.

Dieses lebensvolle Standbild bringt uns mit einem einzigen Blick alle jene sich wunderbar widersprechenden Eigenschaften vor Augen, deren wörtliche Aufzählung uns mehr den Eindruck eines sinnvollen Mythus, als eines treuen Bildes der Wirklichkeit zu machen pflegt. Eine schwächliche verkümmerte Leibesverfassung als der Ausdruck unüberwindlicher Charakterkraft, krampfhaft geschlossene Lippen als Sitz einer alles überwältigenden Beredsamkeit, eine schmale die Athemwerkzeuge beengende Brust als Behausung des patriotischsten Herzens, das je für sein Vaterland geschlagen, endlich jene angeborene Zaghaftigkeit, die sich in die standhafteste Todesmuthigkeit verkehrt, sind so befremdende und gleichzeitig so ergreifende Züge, dass man bei ihrem leibhaftigen Anblick erst den tiefen Sinn der Worte verstehen lernt, in welche sein Nebenbuhler und Todfeind bei Darlegung der Schönheiten einer der Prachtstellen seiner unsterblichen Reden ausbrach. Ja, soll Aeschines dem jungen Manne zugerufen haben, der sich von Bewunderung hingerissen fühlte, ja schön, hättest Du aber erst das Ungethüm diese Kraftworte selbst vortragen hören!

Dieser Marmor ist von einer hinreissenden Lebendigkeit und Naturwahrheit des Ausdrucks. Beide drängen sich zwar nicht auf den ersten Blick auf, sondern wollen gesucht sein. Erst nachdem wir mit den bescheiden vorgetragenen Formen in einen gewissen Verkehr getreten sind, beginnt allmälig die Entfaltung jener gedrängten Fülle des bildnerischen Ausdrucks, die Anfangs so leicht übersehbar zu sein schien und mit deren methodischer Zerlegung wir bei näherer Bekanntschaft kaum fertig werden können. Bei wiederholter Betrachtung gewinnt das Kunstwerk solch ein intensives Leben, dass wir einer jener von tiefem Schweigen beherrschten Volksversammlungen beizuwohnen meinen, welche der grosse Mann anzureden im Begriff ist.

Die Rolle, welche er in beiden Händen hält, ist sammt

diesen und einem Theil der Vorderarme neu. Die Ergänzung scheint im höchsten Grade unpassend und sinnlos. An das Ablesen einer öffentlich gehaltenen Rede darf bei Demosthenes wohl am wenigsten gedacht werden. Auch entspricht einem solchen Act die ganze Stellung und Haltung des Körpers nicht. Eher dürfen wir vermuthen, dass er die Finger verschränkt gehalten habe, um sie in dem Augenblicke, wo die Rede ihre höchste Steigerung erreicht, zu bedeutsamem Mimenspiel zu lösen. Diese Annahme hat um so grössere Wahrscheinlichkeit, als eine Anekdote, welche von einem Soldaten erzählte, der gestohlenes Geld in den zusammengefügten Händen einer in Athen aufgestellten Demosthenesstatue verborgen haben sollte, das Vorhandensein eines Bildwerks andeutet, in welchem der grosse Redner in dieser Weise dargestellt war.

Es darf wohl nicht unbeachtet gelassen werden, dass dieses Denkmal aus der in der Nähe des alten Tusculums gelegenen Villa Mondragone stammt. Solcher Villenschmuck pflegt in der Mehrzahl der Fälle den unmittelbar dabei befindlichen antiken Ortschaften entnommen zu sein. Da nun Cicero's tusculanische Villa gar nicht fern davon gewesen sein kann, so ist wenigstens die Möglichkeit vorhanden, dass diese Statue ursprünglich zum Schmuck derselben gedient habe. Für einen Staatsmann, der sich den grossen Redner zum ewig unerreichbaren Muster genommen hatte, musste ein solches lebens- und charaktervolles Bild eine noch ganz andere Bedeutung haben als für uns Neuere, die wir es aus Unbekanntschaft mit den Geistesproducten dieses gewaltigen Genies meist doch nur unvollkommen zu würdigen verstehen.

Diejenigen, welche unsere grossen Zeitgenossen in der einfachen Weise der Antiken dargestellt zu sehen wünschen, mögen sich daran erinnern lassen, dass die alten Künstler mit einer solchen Beseitigung alles unwesentlichen Beiwerks aufgehört, nicht aber ihre Schilderungen auf dem Grund eines für die Mehrzahl der Unsrigen beziehungslosen Schematismus begonnen haben. Der Bart allein macht nicht den Philosophen!

7. Der Apoxyomenos des Lysippos.

Gleichzeitig mit dem im capitolinischen Museum aufbewahrten Bronzerosse wurde im Vicolo delle Palme in Trastevere diese im Ganzen genommen wundervoll wohlerhaltene Marmorstatue aufgefunden, der wir die Kenntniss eines der berühmtesten Erzwerke des Lysippos, von dem sie eine genaue Nachbildung zu sein scheint, verdanken. Sie stellt einen Athleten dar, welcher im Begriff ist, sich den rechten Arm mit einem Schabeisen zu reinigen. Der Künstler hat offenbar absichtlich die Schwierigkeit hervorheben wollen, welche diese Operation bei gewissen schwerer erreichbaren Leibestheilen darbot. Man fühlt die Unbequemlichkeit der Lage, in die er dadurch versetzt wird, dass er den rechten Arm in wagerechter Stellung emporhalten muss, um allen Flächen desselben beikommen zu können. Für den Erzgiesser bot ein solches frei abstehendes Glied, welches keinen Halt in sich selbst hat, keine weiteren Schwierigkeiten dar, ein Marmorbildner würde sich dagegen eine solche Anordnung der einzelnen Theile wahrscheinlich nicht erlaubt haben. In der That hat sich der Steinhauer genöthigt gesehen, eine mächtige Stütze anzubringen, die auf dem Oberschenkel aufsetzte und bis zum Vorderarm hinaufreichte, was bei der Uebertragung eines Erzbildes in eine Marmorstatue begreiflich erscheint, dagegen bei einer auf Steinausführung berechneten Composition unerhört sein dürfte.

Der sich mit dem Schabeisen säubernde Athlet des Lysippos war weltberühmt. Dieser Umstand in Verein mit dem vorerwähnten dürfte auf eine Nachbildung eines der zahlreichen Erzbilder dieses Meisters schliessen lassen. Dazu kommt noch, dass die charakteristischen Merkmale seiner Kunstrichtung sich in diesem Werke alle beisammen finden. Unter diesen werden die durch ihn wesentlich veränderten Längenverhältnisse vor allem hervorgehoben. In unserem Kunstwerk sind dieselben so auffällig, dass die Figur noch weit schlanker erscheint, als sie in der That ist, eine Täuschung, auf die er es nach dem ausdrücklichen Zeugniss des Plinius ganz besonders abgesehen gehabt haben soll. Ferner wird von ihm

berichtet, dass er eine ganz neue Behandlung der Haare eingeführt habe. Einem solchen, von dem der älteren Schulen principmässig verschiedenen Formenvortrag begegnen wir in der ganz eigenthümlichen Gliederung der Lockenmassen. Endlich hatte sich Lysippos selbst für einen Naturalisten erklärt, der unbekümmert um die durch die grossen Meister der Vorzeit aufgestellten Schönheitsgesetze, sich ausschliesslich an die Erscheinungen der Wirklichkeit halte und diese als solche zum Vortrag bringe.

Die eigenthümliche Anwendung malerischer, auf optischer Täuschung beruhender Reize, welche darauf berechnet war, die plastischen Formen neu zu beleben und sie, namentlich in Rücksicht auf die blendenden Wirkungen, die die Schwesterkünste auf seine Zeitgenossen ausübten, zu steigern und vernehmbarer zu machen, tritt uns aus diesem Bildwerk besonders deutlich und charakteristisch entgegen. Wir fühlen uns auf einmal den idealen Kreisen der voralexandrinischen Epoche entrückt und in eine ganz neue Welt versetzt. Diese Erscheinung wird um so auffälliger, wenn wir weiterhin wieder auf Kunstschöpfungen stossen, die mit dieser frischen und unmittelbaren Naturanschauung mächtig contrastiren. In der That ist die durch das Zeitalter Alexander's des Grossen herbeigeführte Umgestaltung aller Begriffe weit folgenreicher gewesen, als die französische Revolution am Ende des vorigen Jahrhunderts, wo man sich zwar gewisser Aeusserlichkeiten zu entledigen gesucht hat, ohne sich jedoch zu einer neuen Weltanschauung zu erheben. Von dem Geschlecht, welches sich in diesem lebensmuthigen Jüngling ankündigt, kann man nicht sagen, was von unserem entarteten Jahrhundert so oft wiederholt worden ist, dass es nichts gelernt und nichts vergessen habe. Hier erblicken wir in Wahrheit ein für den Eintritt in das praktische Leben gereiften Menschenschlag, der, da er um seine politische Selbstständigkeit gekommen war und die Heimath eingebüsst hatte, sich hinaus begiebt in die weite Welt und zum Lehrmeister aller kommenden Geschlechter wird.

8. Die trauernde Amazone. Nro. 71.

Der speculative Kennerblick des älteren Camuccini hat mehrere sehr kostbare Marmordenkmäler, die sich an verlorenen Posten befanden, vom Untergang gerettet. Unter diesen behauptet die schöne Statue einer ermattend und trauernd blickenden Amazone eine hervorragende und sehr ehrenwerthe Stelle. Obwohl beide Arme und ein Theil der Beine neu sind, und die Oberfläche auch hin und wieder stark verstossen ist, bietet dieser Marmor dennoch einen hohen und zum Theil feinen Kunstgenuss dar.

Der Ausdruck tiefen Schmerzenwehs, welches die grossartigen Formen des Kopfes durchbebt, scheint kaum daran denken zu lassen, dass auch diese Figur sich waffnend oder in einer Kampfhandlung begriffen dargestellt sei. Die Hand ist sammt dem rechten Arme offenbar deshalb erhoben, um durch einen vernehmbaren Trauergestus die Klage zu unterstützen, von der sie erfüllt ist. Es giebt Wiederholungen dieser Gestalt, wo die Hand auf dem Haupte aufliegt und den Sinn der ganzen Stellung deutlich genug ausdrückt. Diese weist offenbar auf eine überwundene und im Jammer versiechende Heroine hin. Ob sie auch verwundet zu denken sei, lässt sich nicht mit gleicher Bestimmtheit behaupten. Der Gesichtsausdruck liesse es fast vermuthen, denn dieser ist offenbar wehmuthsvoll, aber dabei von jener ernsten Fassung, welche die Empfindung zurückdrängt und nur dem ethischen Element die freie Entfaltung gestattet. Aller Wahrscheinlichkeit nach besitzen wir in diesem kostbaren Denkmal eine Nachbildung der Statue des Kresilas, eines Zeitgenossen des Phidias, für den sich der Styl dieses Bildwerks trefflich eignet, während die anderen Amazonendarstellungen, die man wegen des ganz äusserlichen Prädicats eines Wundeneinschnittes auf diesen Künstler hat beziehen wollen, einer viel späteren Epoche angehören und überhaupt weit weniger bedeutend sind.

Der Styl der Schule des Phidias offenbart sich nicht blos an den grossartigen Formen des Antlitzes und der nackten

Theile, sondern ganz besonders auch an der Behandlung der Haare und vor allem der feinbrüchigen Falten. Letztere lassen eine reizende Schönheit durchblicken, welche mit der grossartigen Anlage der Massen in höchst origineller Weise contrastirt. Während nemlich die Hauptzüge der Draperie die Handlung und Lage, in welcher die Figur gedacht ist, in lang nachtönendem Wiederhall wahrnehmen lassen, spiegeln sich die feineren Lebensregungen in dem sanften Gekräusel des zarten Stoffes ab, welcher ihren Leib umkleidet.

Fast bei allen statuarischen Amazonendarstellungen, die wir besitzen, ist der rechte Arm erhoben und die eine Brust entblösst. Die dieser doppelten Anordnung zu Grunde gelegten Motive wechseln und es hat sogar den Anschein, als ob sich der ausführende Künstler bei Wiederholungen desselben berühmten Urbildes Veränderungen in Betreff der formellen Bestimmung der Bewegung erlaubt habe. Wenn jene funfzig Amazonenstatuen, welche die Hallen des ephesischen Dianentempels schmückten, dieselbe strenge Symmetrie beherrscht hat, welche die noch jetzt vorhandenen zu einer gewissen Classe gehörigen ausnahmslos wahrnehmen lassen, so müssen sich entweder dieselben Motive öfter wiederholt oder doch in so engen Grenzen bewegt haben, dass uns die Unterscheidung schwer wird. Eine genauere Untersuchung dieses monumentalen Factums würde trotz der Schwierigkeiten, die sie bietet, sehr dankbar sein. Der dazu nöthige Apparat erheischt aber weit mehr Mittel, als unserer bilderbüchelnden Archäologie zu Gebote stehen.

Unterdessen hat der echte Kunstfreund an der wunderbaren Schöne dieses Denkmals genug zu thun, um sich an die uns, trotz principgemässer Uebung, nimmer geläufige Erscheinung tiefer Trauer ohne Beimischung jedes Pathos zu gewöhnen, welche dieselbe darbietet. Nur mit Hülfe des sorgfältigen Studiums eines solchen rein ethischen Ausdrucks können wir eine Ahnung von der Wirkung der, bis auf einen, sämmtlich verloren gegangenen Köpfe der in den Giebelfeldern des Parthenons aufgestellten Götterwesen gewinnen.

9. Statue der Fortuna. Nro. 86.

Dieses in den zu Ostia veranstalteten Ausgrabungen zu Anfang des laufenden Jahrhunderts entdeckte Denkmal zeichnet sich weniger durch Ideen- oder Kunstgehalt, als durch treffliche Erhaltung und eine äussere Eleganz, die zumeist aus der geschickten Anordnung der Gewandmassen und der stark gehäuften Attribute erwächst, aus. Wir erhalten durch ihren Anblick einen Begriff von der leeren Pracht, welche in den Kaiserzeiten nicht blos in den architektonischen Verzierungen, sondern auch in dem Figurenschmuck der Prunkgemächer überhand nahm. Erträglich wird dieselbe durch das Stylhafte der Behandlung, welches bis in die spätesten Zeiten herab seine Rechte behauptet. Von Seelen- oder Charakterausdruck kann dagegen nicht die Rede sein. Die Gestalt ist eben nichts anderes, als der formelle Träger jener den Alten geläufigen Symbole, die durch scharf hervorgehobene Gegensätze die Weltherrschaft des als Glück personificirten Geschicks tief kennzeichnet. Während das Füllhorn, welches sie in der Linken hält, nur Gaben des Reichthums spenden zu wollen scheint, ragen unter denselben mächtige Keile hervor, die dem bekannten Attribut der Nägel entsprechen. Dagegen stützt sie das eine feste Richtung verheissende Steuerruder auf eine Kugel, deren allseitiges Rollen den ewigen Wechsel des Weltlaufs mahnend verkündet.

10. Statue des Hesiod. Nro. 89.

Bei der Bestimmung gewisser Persönlichkeiten, welche uns vollendete Kunstwerke vorführen, sind wir auf ein Verfahren angewiesen, das demjenigen analog ist, welches bei der Ermittelung von Götteridealen allein in Anwendung kommen kann. Jetzt, wo diese ziemlich aufgeklärt sind, werden wir es kaum gewahr, welche geistige Arbeit nöthig gewesen ist, um die Bedeutung der Darstellungen zu fixiren, die wir von ihnen besitzen. Hätte man damit nicht in Zeiten und muthig begonnen, so würden wir uns noch mit den meisten auf sie bezüglichen Denkmälern in ganz ähnlicher Ungewiss-

heit befinden, wie die so viel geistvolleren Künstler und Gelehrten des sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderts. Gegenwärtig sind wir in Gefahr, einen Theil der Errungenschaften der letzten hundert Jahre entweder durch Indolenz oder durch eine alle Begriffe verwirrende Spitzfindigkeit wieder einzubüssen. In Betreff der ikonographischen Bildwerke ist erstere vorherrschend. Niemand denkt daran, ein geist- und lebensvolles Standbild, wie das des vor uns stehenden ehrwürdigen Greises, bei seinem Namen anzureden. Hätte man auch nur den Dichter in ihm erkannt, so würde doch wenigstens ein Schritt vorwärts gethan worden sein. Dieser hätte dann kaum längeres Stillestehen gestattet, man würde sich haben fragen müssen, welchem Zeitalter und welcher Gattung der Poesie er zuzuweisen sein möchte. Ueber beide kann kaum ein Zweifel obwalten. Die Verwandtschaft mit dem Homer ist so augenfällig, dass man wahrscheinlich an diesen selbst gedacht haben würde, hätte man die Darstellung des Vaters aller hellenischen Dichter in der Apotheose des Archelaos von Priene gegenwärtig gehabt. Bei näherer Betrachtung dürfte sich dann herausgestellt haben, dass der Geist, von dem diese Gestalt erfüllt ist, eine wesentlich verschiedene Färbung hat und unwillkürlich an die didaktische Poesie des Hesiod erinnert, der auch wohl in diesem interessanten Bildwerk dargestellt sein mag. Das Hausväterliche seines ganzen Wesens weist auf den tiefsinnigen Verfasser der Tagewerke hin, und die Grossartigkeit seiner Stimmung und seines Charakters macht uns mit dem philosophischen Dichter bekannt, welcher im Verein mit dem Homer den Hellenen zu einer festen Anschauung jener Götterwesen verholfen hat, denen die Nation ihre geistige Ueberlegenheit vorzugsweise verdankt. Wir sehen den strebenden Sänger vor uns, welchen die Muse selbst abgemahnt hatte, bei der Schilderung von Fels und Wald länger zu verweilen, und der die Naturpoesie auf die höchste Stufe erhoben hat, die sie im Alterthum erreichen konnte. Unsere Statue ist wahrscheinlich eine Nachbildung jener berühmten, die in Delphi stand.

11. Venus Anadyomene. Nro. 92.

Dieses liebliche Götterbild gehört zu jenen zarten Erzeugnissen der griechischen Kunst, an denen die alexandrinische Epoche reich gewesen zu sein scheint. Die religiöse Beziehung des dargestellten Wesens weicht gänzlich zurück, und wir sehen dieses selbst in anmuthige Phantasieträume in ähnlicher Weise eingewoben, wie es in christlichen Darstellungen bei der Legende der Fall ist. Der Umstand, dass eine Gottheit den Ausgangspunkt der Schilderung bildet, lässt das Herabsinken zu genremässiger Tändelei nicht zu, und die poetische Stimmung, welche durch dieselbe hindurchgeht, sichert der Idee einen gewissen Adel der Verklärung.

Venus erscheint hier in dem Augenblicke, wo sie dem Bade entstiegen und, nachdem sie ihr Gewand um die Schenkel geschlagen und durch einen flüchtigen Knoten befestigt hat, im Begriff ist, ihr Haar zu ordnen. Der klare Quell, der sich zu ihren Füssen ausbreitet, muss ihr zum Spiegel dienen und ihr zartes Antlitz zeigt ein süsses Wohlgefallen an der eigenen Schönheit.

Wir dürfen uns diese Figur in einem Badezimmer oder über dem Wasserbehälter eines Nymphäums aufgestellt denken. Der Kopf ist zwar aufgesetzt und gehört vielleicht nicht einmal ursprünglich zur Statue, allein er ist offenbar einer ganz ähnlichen Darstellung entnommen und ist derselben trefflich angepasst worden. Auch alle übrigen Marmorflickereien sind geschickt gemacht und, störten nicht die zahlreichen Flecken, so würde das Ganze einen höchst harmonischen Eindruck machen, wie dies bei Fackelbeleuchtung und in Gypsabgüssen wirklich der Fall ist.

12. Muthmassliche Statue der Proserpina. Nro. 94.

In dem päpstlichen Garten des Quirinals standen vormals mehrere weibliche Gewandstatuen, welche sich sämmtlich durch gleiche Grösse und eine griechische Einfachheit des Faltenwurfs auszeichnen. Zu diesen gehört das graziöse Figürchen, welches mit der Linken das Gewand in die Höhe

genommen hat und sich durch eine über beide Schultern herabfallende geknotete Wollenbinde auszeichnet. Der mit einem reichen Aehrenkranz geschmückte Kopf ist zwar von dem Körper getrennt gewesen, gehört aber dazu. Man kann sich daher kaum des Gedankens erwehren, dass diese noch mädchenhafte Statue die dem Schattenfürst verehelichte Tochter der Ceres dargestellt haben möge. Die Gewandmotive sind einem Werke der besten griechischen Zeit entnommen, der Formenvortrag aber verräth eine Hand, welche sich es nicht versagen kann, zu zeigen, wie viel mehr sie in technischer Beziehung zu leisten vermag. Wir begegnen daher überall einer Ausführung, welche weit über die Grenzen der architektonischen Stylstrenge hinausschweift. Auch weist die Anwendung des Marmor von Carrara auf die Kaiserepoche hin.

13. Athletenfigur. Nro. 101.

Unter den nackten Jünglingstatuen, welche in den Nischen des in der Mitte des Saals sich öffnenden Halbzirkels aufgestellt sind, zeichnet sich durch gute Arbeit und eine gewisse Gefälligkeit der Anordnung die Figur eines Athleten aus, welche vom Lago Circeo stammt, an den man die Villa der Luculle zu verlegen pflegt. Die Umgegend dieses Sees hat auch die anmuthreiche Statue eines an einen Baumstamm gelehnten Satyrs geliefert, welcher Nro. 41 der eben betrachteten Venus gegenüber steht. Dieser zeigt eine lieblich idyllische Stimmung und ist im Begriff, die Doppelflöten zum Munde zu führen, während unsere Athletenfigur eine nahe verwandte Geschmacksrichtung wahrnehmen lässt. In den an einem bestimmten Orte beisammen gefundenen Kunstwerken spiegelt sich sehr häufig der Sinn des Besitzers, so dass auch schon in dieser Beziehung die Nachweisung der Herkunft eines alten Denkmals von einigem Interesse ist. In unserem Falle giebt die Namhaftmachung des Ortes, an welchem diese anspruchslosen Bildwerke aufgestellt waren, den Maassstab für die Beurtheilung nicht sowohl ihres eigenen Werthes, als für die Bewerthung der Wirkung her, die sie in der anmuthigen Umgebung eines stillen Sees gemacht haben müssen.

14. Sogenannte Minerva Medica. Nro. 114.

Die im Ganzen wunderbar erhaltene Pallasstatue, welche sich früher im Besitz der Familie Giustiniani befand, ist in gewisser Beziehung das Normalbild, welches wir von dieser Göttin besitzen und auf das man daher mit Recht alle die Nachrichten zurückführt, die wir von der berühmten Gold- und Elfenbeinstatue des Phidias übrig haben, in welcher das Ideal der Athene zu selbstbewusster Vollendung gelangt war. Zwar kann nicht geleugnet werden, dass auch dieser schöne Marmor dem Schicksal aller anderen antiken Denkmäler der Familie Giustiniani anheimgefallen ist, welches in einer durch falsche Prunksucht veranlassten rücksichtslosen Reinigung der durch die Zeit angegriffenen Formen besteht. Indem man der Oberfläche den Schein und Reiz der Neuheit hat zurückgeben wollen, ist der zarte Schleier, welcher sich schützend um den Stein gelegt hatte, von wilden Händen zerrissen, und alles, was von der vollendenden Künstlerhand herrührte, für immer zerstört worden. Obwohl durch ein solches Verfahren sogar materieller Schaden angerichtet und ganze Faltenzüge willkürlich umgestaltet worden sind, so hat indess dadurch die grossartige Wirkung der Massen, alles in allem genommen, keine wesentliche Beeinträchtigung erlitten, und wir werden für die bezeichneten Nachtheile durch einen wahrhaft prachtvollen und ergreifenden Gesammteffect reichlich entschädigt.

Der Kopf, welcher am besten erhalten ist, zeigt uns die jungfräuliche und zugleich mutterlose Göttin als jene geistige Macht, welche dadurch, dass sie von jeder Beziehung zur gemeinen Wirklichkeit unabhängig ist, als ein auf sich selbst gestütztes Genie das sichtbare Dasein in allen Richtungen beherrscht. In ihr scheint die Urtheilskraft zur höchsten und freiesten Entfaltung gelangt zu sein und keine Art denkbarer Täuschung hat über sie Gewalt. Denn zu ihrem reinen Busen hat die Leidenschaftlichkeit keinen Zutritt, und wo sie Liebe übt und die ihrem Schutz Befohlenen begünstigt, tritt diese als jene himmlische Weisheit auf, der die Welterhaltung verdankt wird.

Dem grossartigen Gesichtsausdruck entspricht die erhabene Ruhe, welche über die ganze Gestalt verbreitet ist. Der Schuppenharnisch ist mit anmuthreicher Nachlässigkeit über die Brust geworfen und den faltenreichen Mantel, welchen sie über die linke Schulter gezogen hat, hält sie mit der Linken leicht gefasst. Das feingefältelte Unterkleid, welches über die Füsse herabwallt und beim Saume des Halses übergeschlagen ist und den Busen verhüllt, bildet mit jenen volleren Gewandmassen einen schönen und grossartigen Contrast.

Zu ihren Füssen ruht eine Schlange, welche als der Hüter der durch die Göttin geschaffenen und geschützten Oelgärten zu betrachten ist. Dieses gutgeartete Thier thut weder den Pflanzungen, noch den Menschen ein Leid an, säubert aber die Aecker von Mäusen und Ungeziefer. Die Neueren, welche beim Anblick dieses vieldeutigen Symbols an nichts anderes, als an die Schlange des Asklepios zu denken pflegen, haben dasselbe auf die Arzneikunde der Minerva bezogen und daraus die willkürliche Benennung einer Minerva Medica abgeleitet.

Auf dem Scheitel des Helmes erscheint die Sphinx, über welche der von der Göttin begünstigte Oedipus den schönsten Triumph davon getragen hatte. Dieses Symbol hat in diesem Zusammenhange offenbar die Bedeutung einer Trophäe.

Leider herrscht über den Ort, wo dieses schöne Standbild aus parischem Marmor aufgefunden worden sein soll, Ungewissheit. Den Berichten einiger zufolge stammt es von dem gleichbenamten Rundtempel bei Porta Maggiore, während die andere Angabe mehr Wahrscheinlichkeit in sich selbst hat, dass es bei der nach der Göttin benannten Marienkirche (S. Maria sopra Minerva) gefunden worden sei und möglicherweise das geweihte Götterbild des dort gelegenen Mineventempels ist. Ob die Nachbarschaft des Palastes Giustiniani einen Einfluss darauf gehabt habe, dass es gerade dieser Familie zugefallen ist, möchte eine Frage sein, die, wenn sie sich mit der nöthigen Sachkenntniss und geschickt genug stellen liesse, eine ergiebige und lehrreiche Antwort zur Folge haben könnte.

15. Der Praxitelische Faun. Nro. 120.

Diese Wiederholung des im Alterthume unter der bezeichnenden Benennung des „Berühmten“ umgehenden Satyrs des Praxiteles übertrifft in der überaus zarten und lebensvollen Behandlung des Nackten, namentlich des Oberkörpers und der Arme die capitolinische Statue, welche gewöhnlich für das beste Exemplar dieser in zahlreichen Nachbildungen vorhandenen Figur gilt. Obwohl es gewagt sein möchte, nach derartigen künstlerischen Vorzügen über den Stylvortrag des Praxitelischen Urbildes selbst Schlüsse zu machen, so lässt sich aus denselben doch das Streben entnehmen, mit der Natur in einer gewissen Richtung zu wetteifern, in welche der Marmorarbeiter durch sein Vorbild hineingetrieben worden ist. Denn mit den Copien berühmter Meisterwerke kann es im Alterthum kaum anders gegangen sein, als in unseren Zeiten mit denen des Raphael, deren Nachbildungen auch weit mehr die Vorzüge und Eigenthümlichkeiten der Schule, welcher der neuere Künstler angehört, und des Talentes, welches er besitzt, blicken lassen, als die unmittelbaren Schönheiten des Originals. Selbst die Stimmung, welche in einer solchen mit schöpferischem Sinne hergestellten Reproduction herrscht, muss zum grösseren Theile als der Reflex der Seelenfassung betrachtet werden, in welcher sich der Copist befunden hat, und es ist daher die Aufgabe des Kunsthistorikers, vermittelst einer ziemlich verwickelten und schwierigen Störungsrechnung diejenigen Elemente festzustellen, welche das Wesen des fraglichen Originalwerkes bilden. Bis die Wissenschaft dazu gelangen wird, hat es aber noch gute Wege, und so lange sich die Archäologen nicht einer methodischen Bildung des Auges befleissigen und ihren Blick auf das Wesentliche richten lernen, darf von dieser Seite her keine Hülfe für das Verständniss der kunstgeschichtlichen Bedeutung der auf uns gekommenen Werke zweiter und dritter Hand erwartet werden.

Wenn Jemandem wirklich daran läge, ein wissenschaftliches Resultat durch eine solche Vergleichung der an den einzelnen Wiederholungen des nämlichen Originals vorkom-

menden Styleigenschaften zu erzielen, so wäre eine Zusammenstellung von Abgüssen, wenn nicht der ganzen Bildwerke, doch wenigstens der wichtigsten Theile unerlässlich. Wo aber würde sich in unseren Tagen der Director eines Museums finden, der solch einen kostbaren Apparat auch nur aufbewahren möchte? Würde durch solches verschleudertes Poetengebein nicht die Putzzimmerharmonie auf das unangenehmste gestört werden, die man bei der Bildung von Kunstsammlungen weit mehr im Auge zu haben pflegt, als echte Belehrung? Und doch dürfte man sich von einem Experiment, welches sich keinen anderen Zweck setzte, als die Zusammenstellung alles dessen, was wir von den berühmtesten Kunstwerken des Alterthums in zerstreuten Resten übrig haben, die überraschendsten Ergebnisse und nicht blos theoretischen, sondern auch praktischen Nutzen versprechen dürfen. Man würde sich dadurch gleichzeitig ganzer Ballen archäologischen Bücherkrams entledigen und für eine Wissenschaft, an deren möglicher Existenz die meisten verzweifeln, Grund und Boden gewinnen. Da sich indess die Archäologen schwerlich entschliessen werden, ihre in die Citatensümpfe schwellender Gelehrsamkeit verlegten Rostbauten aufzugeben, so haben wir unsererseits die Freunde der Kunst wenigstens auf den Vortheil aufmerksam machen wollen, den beispielsweise eine vergleichende Zusammenstellung der uns mit den zahlreichen Nachbildungen des Praxitelischen Fauns überkommenen plastischen Formationen bieten würde. Mit Hülfe einer solchen würde man im Stande sein, nach Ablauf eines Monats mehr richtige Kunstbegriffe zu verbreiten, als gegenwärtig während des akademischen Trienniums gewonnen werden können. Fällt der Studirende nun gar einem Lehrer in die Hände, der ihn vor dem allzueifrigen Studium der Denkmäler, welche den Gegenstand seiner kathedralen Declamationen bilden, warnt, so darf man sich nicht wundern, wenn eine Wissenschaft in Verruf ist, auf deren Ruin es diejenigen abgesehen zu haben scheinen, welche für ihre Vertretung verpflichtet und bezahlt sind.

16. Porträtstatuen des Titus und der Julia. Nro. 26 und 111.

Wenn wir von allen den Kaisern, deren Köpfe auf Stürze aufgesetzt erscheinen, leibhaftige Statuen besässen, wie die des Titus und der Julia, welche im Jahre 1828 in dem an die Kirche S. Giovanni in Fonte anstossenden Garten beim Lateran ausgegraben worden sind, so würden wir für den Mangel an zuverlässigen und ausführlicheren Nachrichten durch eine lebendige Anschauung ihrer Persönlichkeit einigermassen und nicht gering entschädigt sein. Denn ähnliche Darstellungen würden uns den Charakter und das eigenthümliche Behaben der fraglichen Persönlichkeiten vollständig vor Augen legen und uns über so manchen von der Geschichte berichteten, aber nicht immer motivirten Zug Aufschluss ertheilen.

Der treffliche Kaiser tritt uns in dieser im Ganzen sehr wohl erhaltenen und fleissig ausgeführten Statue mit der ganzen Energie seines Wesens entgegen. Er zeigt eine kleine, corpulente Gestalt, deren ungefüge Erscheinung durch die faltenreiche Toga in Harmonie gebracht wird. Man merkt ihm die strenge Selbstcontrole an, mit Hülfe deren er seiner angeborenen Leidenschaften Herr geworden ist. Letztere haben auf seinem Antlitze scharfe Spuren zurückgelassen. Zu seinen Füssen ist die Oeffnung eines Bienenstockes angebracht, welcher auf den strebsamen Mann treffend hinweist, der jeden Tag verloren achtete, an welchem er keine gute That vollbracht hatte.

Seine Fehler und Leidenschaften scheinen in seiner ihm gegenüber aufgestellten Tochter noch einmal und mit unbändigem Impuls erwacht zu sein. Ihr intrigantes Wesen offenbart sich in dieser sehr naturgetreuen Statue mit grosser Kraft. Ihre Züge lassen eine hässliche Bildung, aber um so grösseres Feuer und viel Geist wahrnehmen.

Beide Statuen waren bemalt. Von dem Purpurroth der kaiserlichen Toga sind noch jetzt deutliche Spuren in den Tiefen der Falten vorhanden. Das Futter derselben war gelb, was sich auch noch hie und da zeigt.

17. Sogenannte Julia des Titus. Nro. 56.

Von der eben betrachteten Statue scheint sich in unleugbarer Weise zu unterscheiden die schöne und lebensvolle Gewandfigur, welche aus der Camuccinischen Sammlung stammt und durch den hohen Haaraufsatz dennoch allerdings an die von der Tochter des Titus vorhandenen Münztypen erinnert. Da diese eigenthümliche Frisur offenbar den Zweck hat, eine von Natur kleine Gestalt recht gross und stattlich erscheinen zu lassen, und da eben darauf auch die Anordnung des Gewandumwurfs berechnet ist, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass wir hier die Darstellung einer jener allegorischen Götterwesen vor uns haben, die aus den Kaisermünzen hinreichend bekannt sind und auf welche der Künstler vereinzelte Züge der berüchtigten Kaisertochter übertragen hat. Als ein Bild der Zeit und als ein Reflex des Geistes, welcher von dem Hofe eines sonst so trefflichen Regenten Besitz ergriffen hatte, ist diese meisterhaft behandelte Statue, die wegen des charakteristischen Kopfputzes kaum in eine andere Epoche versetzt werden kann, von Bedeutung. Sie lässt uns die ungemässigte Prachtliebe, welcher Titus bei allen seinen Unternehmen huldigte, auch in den Manieren wahrnehmen, die durch das gravitätische Hofceremoniell sanctionirt worden waren. Trotz dem, dass das Kunstwerk darauf berechnet ist, den feierlichen Anstand und die Grossartigkeit des Benehmens zu verherrlichen, mit welchem die dargestellte Persönlichkeit als ein überirdisches Wesen auftritt, macht sich doch auch bei dieser idealen Weise des Vortrages die schwerfällige Entschiedenheit geltend und bemerkbar, mit welcher wir weibliche Individuen der aristokratischen Kreise so häufig auftreten und nicht selten aus der Rolle fallen sehen. Es zeigt sich an ihr, namentlich aus einer gewissen Entfernung betrachtet, jener Egoismus, dessen Beseitigung eine vornehme Erziehung, über der so eifrig betriebenen Anbildung bestechender Eigenschaften und einnehmender Manieren, so leicht vergisst. Selbst das, was in den Gesichtszügen als Wohlwollen und Mildthätigkeitssinn hervortritt, schlägt in Folge solch einer heuchlerischen, tonangebenden Etiquette in das Gegentheil um,

und die höheren Regionen der Gesellschaft, welche die Centralsitze einer alles ausgleichenden Bildung sein sollten, werden dadurch zu Tummelplätzen des rohesten und wildesten Empfindungsspieles und zu Höhlennestern der abergläubigsten Hintergedanken, denen zunächst das Glück und Wohl derer zum Opfer gebracht wird, die in solchen socialen Vorurtheilen auferzogen worden sind und durch dieselben die Regungen ihrer besseren instinctmässig dem rein Menschlichen zustrebenden Natur erstickt sehen.

18. Büsten der Triumvirn Marcus Antonius und M. Aemilius Lepidus. Nro. 96^A und 106.

Zu den interessantesten Denkmälern der römischen Ikonographie gehören die beiden trefflich gearbeiteten Büsten, welche mit einer dritten des Augustus, die in Palazzo Casali aufbewahrt wird, zusammen in einer Grotte bei Tor Sapienza vor Porta Maggiore entdeckt worden sind. Sie zeigen eine völlig gleiche Behandlung, und es darf kaum zweifelhaft scheinen, dass wir in ihnen die sprechendste Porträtähnlichkeit der Triumviratscollegen des Octavian überliefert erhalten haben. Besonders reichhaltig und historisch interessant ist der Kopf des Marc Anton, in dem sich das ganze Leben dieses hochbegabten Wüstlings abspiegelt. Seine Züge sind die eines feinen Wüstlings, und Angesichts derselben lernen wir die berühmten philippischen Reden des Cicero verstehen, deren gehässiger Gegenstand er war. Aber es giebt Menschen, die durch die Hingebung an sträfliche Gelüste und durch Ausschweifungen ihrer edleren Eigenschaften nicht verlustig gehen und vermöge der Kenntniss des menschlichen Herzens, welche sie auf ihren Irrfahrten gewonnen haben, eine solche Gewalt über dasselbe bekommen, dass sie in der Behandlung grosser politischer Fragen die ersten zu sein pflegen. Zu diesen gehört vor allen der College des Julius Caesar, der sich eine so geschickt gewählte Stellung neben dem grossen Dictator zu sichern gewusst hatte, dass er alle durch den Tod desselben gebotenen Vortheile zu benutzen und seine Erbschaft anzutreten vermochte, ohne in das Intriguenspiel des Schicksals verflochten zu werden, dem dieser zum Opfer ge-

worden war. Jene meisterhafte Staatsrede, die er über dem blutigen Leichnam gehalten und dadurch die Weltbegebenheiten in andere Bahnen eingelenkt hatte, konnte nur solchen zweideutig discreten Lippen entströmt sein, wie die sind, welche wir in unserer Büste gebildet sehen. Solche Menschen sind in dem Augenblicke, wo sie ihre Ueberredungsgabe ausüben, voll des Wohlwollens, welches sie an den Tag legen; falsch werden sie erst dadurch, dass sie sich nachher damit trösten, dass Worte keine Thaten seien. Aber auch zur Vollführung grosser Thaten hatte der seltene Mann Beruf, Kraft und Muth. Die Schlacht von Philippi, welche gewissermassen über die Geschicke der alten Welt entschieden hat, ist durch ihn gewonnen worden. Aber als Wollüstling sollte er enden und diesen schmählichen Ausgang eines glorreichen, folgewichtigen Lebens scheinen diese geistvollen Züge, welche die sittliche Entnervung im Anzuge erblicken lassen, vorher zu verkünden.

Die Erscheinung des Lepidus bietet zu dem dämonisch mächtigen Charakter des Marc Anton den schärfsten Gegensatz dar, welcher unter solchen Verhältnissen denkbar ist. Durch Geburt und Schicksal zu dem Besitz ansehnlicher Reichthümer und einer einflussreichen Stellung gelangt, weiss er von dieser keinen anderen Gebrauch zu machen, als sie demjenigen zu überlassen, welcher seine Schwächen am besten zu benutzen versteht. Er ist durch geschickt geführte Reden ebensowohl wie durch die Aussicht auf Gewinn zu bestechen und sein Charakter muss käuflich gewesen sein. Unsere Büste bringt ihn uns zum ersten Male vollständig zur Anschauung, da die Münzen, auf denen sein Porträt erscheint, wenig ausgeben. Er tritt uns als ein Mann entgegen, der gerade so viel Selbstgefühl besitzt, als nöthig ist, um seinen eigenen Vortheil zu wahren, welcher aber in allem, was höhere Rücksichten erheischt, ein Werkzeug in den Händen anderer ist. Sein College scheint ihn so gut verstanden zu haben, wie Julius Caesar, der seine neutralen Fähigkeiten trefflich zu benutzen gewusst hat. Ueberall, wo es ihm gestattet war, Geld zu machen, fanden ihn beide willig auf Pläne jeder Art einzugehen und deren Ausführung in Aussicht auf nahen und

sicheren Gewinn selbst gegen seine bereits ausgesprochene Neigung zu begünstigen. Unbedeutend war er dabei nicht, sondern als ein Mann des Augenblickes höchst gewitzigt, die Vortheile seiner Stellung rasch abzuwägen und eben so rasch auszunutzen. Seine Züge lassen den schlauen und gewandten Heerführer wahrnehmen, der aber keiner einzigen vollständigen Idee zugänglich ist und sich ganz in der Lage von Leuten befindet, welche von ihren Reichthümern keinen anderen Gebrauch zu machen verstehen, als diese selbst zu vermehren. Diese leihen ihnen keine Macht, sondern sie sind selbst die Gewalt, unter deren Druck sie sich willig und immer von neuem begeben. Wahrer Seelenadel ist mit solcher Sclavengesinnung unvereinbar und Lepidus macht daher trotz der stolzen Haltung, die er zeigt, den Eindruck der Gemeinheit. Es ist höchst belehrend, zu sehen, welcher Persönlichkeiten sich die Vorsehung bei der Gestaltung der wichtigsten Ereignisse bedient. Ohne das Mittelglied des Lepidus würde weder Marc Anton noch Augustus zur Entfaltung ihrer grossen staatsmännischen Eigenschaften haben gelangen können. Es bedurfte des kaltblütigen Geschicks des letzteren, um ihn bei der ersten Füglichkeit in seine Unbedeutendheit zurück zu versetzen.

19. Der Ganymed des Phaidimos.

Wenn wir uns in der Mitte des Saales der Attica gegenüber aufstellen, welche die zu dem darüber gelegenen Garten führende Treppe verbirgt, so erblicken wir hier eine Reihe an sich zwar unbedeutender Statuen und Gruppen, welche aber durch Symmetrie und geschickte Anordnung eine ganz artige Gesammtwirkung hervorbringen. Nereiden auf Seepferden, frohlockende Satyrn, auch einer dieser behaglich ausgestreckten Diener des Dionysos treten zu einem anmuthreichen Bilde zusammen, welches in Verbindung mit der Marmorpracht, von der wir uns überall umgeben sehen, einen imposanten Eindruck macht. Unter diesen Decorationsfiguren zeichnet sich auch durch Kunstwerth die Statue eines Ganymed aus, welche zu Füssen dieser Brustwehr und mitten vor derselben aufgestellt ist. Der anmuthige Jüngling steht mit

gekreuzten Beinen an einen Baumstamm gelehnt und blickt halb fragend, halb kosend auf den Adler herab, den wir uns im Geiste zu seinen Füssen denken müssen. Das über die linke Schulter zurückgeschlagene Gewand lässt einen höchst lieblichen Faltenbruch wahrnehmen, in dem sich das Behaben des reizenden Jünglings spiegelt. Dieser trägt das Haar nach vorn zwar glatt geschoren, wohingegen ein starkes Lockenbündel von dem Scheitel über den Nacken hinabfällt. Dieses deutet offenbar jene oft erwähnte Locke an, deren namentlich Achilles gedenkt, welcher sie nicht vor seiner Heimkehr abzuschneiden, dann aber dem Spercheios zu opfern gelobt hatte. Auch die Schönheit des Hylas wurde durch eine solche Locke, die wir zuweilen zu einem zopfartigen Geflecht vereint sehen, verherrlicht. Der Baumstamm, auf welchen sich der Göttermundschenk stützt, ist ausgehöhlt, offenbar zu dem Zwecke einer Wasserleitung, deren erfrischender Strahl daraus hervordrang und die Ideenverbindung, welche der den Adler letzende Jüngling hervorrufen musste, in angenehmster Weise bethätigte. Man entdeckte diese anmuthige Halbgruppe, wie ich sie wegen des fehlenden zweiten Gliedes der Composition nennen möchte, in der Nische eines Badezimmers, welches man im Jahre 1800 zu Ostia entdeckte, aufgestellt. Die Mosaikverzierungen, mit denen die Wände dieser Nische geschmückt waren, liessen auf die Pracht des Gebäudes schliessen, für welches dieses schöne Marmorbild bestimmt worden war. Der Name des Phaidimos, welchen man auf dem Baumstamme in ungewöhnlich grossen und weit auseinander gestellten Zügen liest, kann dem Künstler gehören, von dem das Werk herrührt, bindende Gründe aber giebt es für diese Annahme nicht.

20. Gorgonenmasken vom Tempel der Venus und Roma.

An den vier Ecken des Querschiffes sind auf granitenen Säulenstümpfen colossale Gorgonenmasken aufgestellt, von denen drei antik sind, während die vierte aus Gyps dazu geformt worden ist. Sie stammen von Hadrian's Tempel der Venus und Roma und zeichnen sich durch eine gewisse Gross-

artigkeit des auf architektonische Fernwirkung berechneten Formenvortrages aus. Eine Höhenaufstellung würde besser geeignet gewesen sein, jene wahrnehmen zu lassen, während wir gegenwärtig den Vortheil geniessen, ähnliche Bildwerke auf die Mittel hin zu untersuchen, welche der Künstler in Rücksicht auf den Ort der Aufstellung in Anwendung gebracht hat. Man sieht, dass es sich bei einem solchen ornamentalen Effect nicht sowohl um eine materielle Ausdehnung der räumlichen Verhältnisse, als um eine nach bestimmten Grundsätzen zu bewerkstelligende Umgestaltung der naturgemässen Bildungen handelt. Nur da, wo diese mit Einsicht in die Gesetze des organischen Werdens, aber auch in Hinblick auf die Modificationen, welche die Erscheinung auf dem Wege der optischen Täuschung erleidet, zu Stande gebracht worden ist, begegnen wir jener grossartigen Wirkung, die uns aus dem Decorationssystem der Alten so befriedigend und ebenmässig entgegentritt, während die als Schmuck angebrachten Statuen der Neueren sich nur selten mit den baulichen Massen organisch verbinden und dieselben eher durchkreuzen, als zum harmonischen Abschluss bringen. Unsere Gorgonenmasken sind stellenweis fast roh gelassen, während da, wo die Gliederung des Gesammtbildes mit scharf umrissenen Zügen sich geltend macht, die Ausführung einen sehr edlen Charakter annimmt und an Genauigkeit und feiner Berechnung mit vollendeten Kunstwerken wetteifert, deren Verbindungsflächen die zartesten Uebergänge wahrnehmen lassen.

21. Basaltvase.

In der Mitte des Saales ist eine sehr elegant geformte Vase aus schwarzem Basalt aufgestellt, welche, wäre sie nicht in so viele Stücke gebrochen und vom Feuer stark angegriffen, eines der kostbarsten Denkmäler dieser Art sein würde. Denn die Steinart, aus welcher sie gebildet ist, ist nicht blos sehr selten, sondern der Künstler, dem die Darstellung derselben übertragen gewesen ist, hat den Block auch sehr zweckmässig zu verwenden gewusst. Die schönen Gliederungen des Gefässes sind mit sichtlicher Freiheit und Leichtigkeit

entwickelt und man begegnet nirgends einer Spur jener bedingten Anordnung der einzelnen Theile, zu der sich der Steinmetz so häufig gezwungen sieht. Besonders gefällig und doch streng stylgemäss ist die Gestalt der Henkel, welche aus verflochtenen Rohrstengeln gebildet sind. Diese wachsen aus dem Körper der Vase hervor und sind am oberen Ende mit einem Pfeifenschnitt abgestutzt. Das Rohr ist die Mitgift der Weingärten, in deren Nähe es im Süden überall getroffen wird. Aus diesem leichten und doch so fest gefügten Gewächs werden vorzugsweise die Thyrsusstäbe gebildet und es ist daher ein höchst sinnvoller Schmuck eines bacchischen Mischkessels, den wir hier nicht blos mit Thyrsen, sondern auch mit einer Reihe von Masken verziert sehen. Diese sind in flacher Reliefbildung auf den Körper des Gefässes aufgesetzt und thun der schönen Wölbung desselben keinen Eintrag. Nach oben hin wird der Kessel durch ein Ringgeflecht zum Abschluss gebracht, auf welchem Palmetten stehen. Der übergebogene Hals des Gefässes ist mit einer eben so einfachen als graziös gedachten Arabeske geschmückt.

Der Fuss ist modern und wie gewöhnlich schwerfällig gerathen. Da ein solches Basaltstück nicht aufzutreiben ist, hat man ihn aus grauem Marmor ergänzt.

Dieses auch in seinem gegenwärtigen geflickten Zustande höchst achtbare Denkmal ist gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in dem Garten der Kirche S. Andrea di Montecavallo, welche zum Noviziat der Jesuiten gehört, aufgefunden worden. Ein Gypsabguss müsste einen reicheren Kunstgenuss darbieten, als manche der mit Figuren überladenen Prachtvasen, welche weit geringeres Verdienst haben, als dieses schöne Gefäss.

22. Mosaiken des Fussbodens.

Die monochromen Mosaiken, mit denen der Fussboden dieses Saales in seiner ganzen Länge geschmückt ist, stammen fast sämmtlich aus den Trümmern der bei Tor-Marancio ausgegrabenen Villa und zeichnen sich durch geistvolle Anlage und Lebendigkeit des Vortrages aus. Dieser nähert sich durch seine stylhafte Behandlung der schwarzen Figuren,

welche sich auf weissem Grunde absetzen, am meisten der Vasenmalerei und dürfte mehr Beachtung verdienen, als ihm bis jetzt zu Theil geworden ist. Die farbigen Mosaiks weichen in der Mehrzahl der Fälle weit hinter demselben zurück und zeigen im Allgemeinen geringeres Kunstverdienst. Ausser mehreren sehr schönen Ornamenten begegnen wir hier in den beiden Hauptfeldern zwei mythischen Darstellungen, die eine höchst originelle Auffassung wahrnehmen lassen. Die Figuren sind dabei so angeordnet, dass, von welchem Standpunkte man auch den Blick über diesen Steinteppich hingleiten lässt, sich immer ein Theil der Composition in aufrechtstehender Ansicht darstellt. Auf dem ersten sind die Seeabenteuer des Ulysses geschildert. Wir erblicken ihn an dem Mast des Fahrzeugs gefesselt bei den Inseln der Sirenen, an welche die Wellen die Trümmer gescheiterter Schiffe antreiben, dann sehen wir die Wolfsrachen, von denen die Scylla umgürtet ist, drei seiner Gefährten verschlingen, während das Ungeheuer das Ruder über ihren Häuptern schwingt; endlich erscheint auf einem Seedrachen Leukothea mit dem Schleier, welcher dem kühnen Dulder als Schwimmwams dienen sollte. Der kleine Knabe, welcher von einem Delphin über die Wogen getragen wird, scheint als Palaemon die glückliche Ueberwindung der Seegefahr in mythischem Reflex anzudeuten.

Auf dem anderen Hauptbilde sehen wir den Proteus die wunderlich gestalteten Seegeschöpfe mit einem langen Blasinstrumente nach Art eines Hirten um sich versammeln. — Bei der Geschicklichkeit, mit welcher man in Rom ähnliche Steinbilder wieder herzustellen versteht, sind die Angaben der neueren Ergänzungen, welche Niemand von den alten Theilen zu unterscheiden vermag, von geringem Belang.

23. Die Gruppe des Nil. Nro. 109.

Unter den uns erhaltenen Bildwerken des classischen Alterthums ist dieses geistvoll gedachte, prachtvoll durchgeführte und allseitig schöne Denkmal einzig. Es kann als der vorzüglichste und originellste Vertreter einer Kunstform gelten, von der wir kaum ein oder zwei andere Beispiele übrig haben, und wir erhalten durch seine Vermittelung eine

Anschauung von der farbenreichen Blüthenpracht, welche der Nachsommer der griechischen Kunst zu den Zeiten der Diadochen entfaltet hatte. Diese hatten auf die damals noch in reicher Anzahl vorhandenen Talente einen ganz ähnlichen Einfluss ausgeübt wie die Prachtliebe des römischen Hofes im siebenzehnten Jahrhundert auf die Schule von Bologna. Sowie die Caracci mit ihren durch mannigfaltige Gaben ausgezeichneten Zöglingen ohne die Aufmunterung, die sie durch das Haus Farnese erhalten hatten, wahrscheinlich nicht zu jener staunenswerthen Kraftentwickelung gelangt wären, die die in römischen Palästen theilweise noch erhaltenen Fresken wahrnehmen lassen, so würde wohl auch die griechische Kunst nicht zu jenen originellen Leistungen gelangt sein, welche nur der bei den Nachfolgern Alexander's des Grossen verbliebene Sinn für einen künstlerisch begeistigten Glanz möglich gemacht hatte. Denn ohne sinnvolle Aufmunterung können derartige sehr kostspielige Werke am allerwenigsten zur Ausführung kommen. Mag man über ihren wahren Werth denken, wie man will, immer wird man sie als die Frucht eines wohlgeleiteten und ergiebigen Culturverfahrens gelten lassen müssen, und was ihre praktische Geltung anbetrifft, so ist diese vielleicht weit höher anzuschlagen, als die Kunsthistoriker sich bis jetzt haben träumen lassen. Erst wenn diese einmal dem Einfluss werden Rechnung tragen lernen, welche die Kunst auf die innere Bildung des Menschengeschlechtes und ganz besonders auf die Läuterung und Regelung des Empfindungsspieles und der zarteren Seelenzustände ausgeübt hat, wird man auch darüber klarere Begriffe gewinnen.

Die poetische Schilderung des wunderbaren Wirkens und Schaffens der Natur, welches sich den Alten als das geheimnissvolle Flussleben des Nils darstellte, beginnt zwar mit der urplötzlich hervortretenden Erscheinung des gewaltigen Zeussohnes selbst, welcher in majestätischer Ruhe sich vor uns lagert, allein unmittelbar nach dem Ertönen der mächtigen Accorde lenkt die Darstellung gleichsam ouverturenartig in eine ganz andere Weise des Vortrages ein, die allerdings nur von denjenigen beachtet zu werden pflegt, welche sich durch den Anblick eines so reichen Bildes nicht verwirren lassen,

sondern jedem neu auftauchenden Begriffe auf dem Fusse folgen und die Umrisslinien desselben nicht eher aus dem Auge verlieren, bis er seine proteusartige Entwickelung vollendet hat. Nachdem sich nämlich die Flussströmung, welche aus dem Felsenlager des Flussgottes hervorbricht, über die Vorderseite der Plinte ergossen hat, sehen wir sie dieselbe rings umkreisen, und der Künstler ergeht sich bei dieser Gelegenheit in einer geist- und sinnvollen Schilderung des Naturlebens, welches sich zu beiden Seiten des wunderbar gezimmerten Strombettes ausbreitet. Anfangs sehen wir die still rauschenden Wogen im Geiste einsame Gebirgsstrecken durchwandeln, bald aber belebt sich die Gegend, den üppigen Wasserpflanzen gesellen sich Vögel, welche auf dasselbe Element angewiesen sind, bei, und dann sehen wir das diesem Fluss eigenthümliche Gräuelgebilde des Nilpferdes seinen Wogen entsteigen und mit jener nicht minder furchtbaren Panzereidechse in Kampf gerathen, welche ebenfalls hier ihre Schreckensbehausungen hat. Das Flussross packt aber das Crocodil, wie eine Katze die Maus hinwegzuschleppen pflegt, indem es dasselbe spielend in seinem Rachen schüttelt. Im weiteren Fortgange der Darstellung sehen wir auch das gewaltigste aller Geschöpfe, den Menschen, auftreten, welcher sich mit den Thieren der Wildniss auf einen verwegenen Kampf einlässt und Mittel und Wege findet, selbst der Nileidechse Herr zu werden. Es ist jenes zwergartige Geschlecht, welches wir überall zur Ausführung von Riesenunternehmen erkoren finden, dem wir auch hier begegnen. In wagehalsiger Verschmitztheit beschiffen diese krüppelhaften Wesen den gefahrvollen Strom und wissen durch ausgeworfene Angelhaken das Crocodil zur Beute seiner eigenen Gefrässigkeit zu machen. Aber während sie sich noch ihres glorreichen Erfolges freuen, naht ihnen das Nilpferd mit furchtbar geöffnetem Rachen. Vor dieser Grauengestalt beben sie feig zurück. Erst ganz zuletzt sehen wir die fetten Kühe aus dem von fruchtbaren Wiesen umgebenen Flussbette aufsteigen, welche dem Pharao als Symbol der Fruchtbarkeit des Nilthals im Traume erschienen waren. Sie weiden auf grünen, unter dem Schutze der Cultur stehenden Auen, wäh-

rend nur noch ein unvorsichtiges Kalb dem Crocodil zur Beute zu werden in Gefahr ist.

Nachdem wir auf diese Weise mit dem Gedankengange des Künstlers und der tiefsinnigen Auffassung bekannt geworden sind, die dem Ganzen zu Grunde liegt, fühlen wir uns veranlasst, zur Hauptgestalt zurückzukehren, die uns jetzt in einem schon ganz verschiedenen Lichte entgegentritt. Das Füllhorn, welches der mächtige Stromgott im Arme hält, hat durch obige Schilderung die Bedeutung eines inhaltreichen Symbols erhalten, in welchem, ähnlich wie in einem Samenkorn, das ganze Leben der Pflanzengattung, der es angehört, verborgen liegt, sich die weltgeschichtliche Bedeutung des Nilthals spiegelt. Dieses ist durch die Räthselgestalt der Sphinx treffend charakterisirt und es sind mit dieser alle Elemente gegeben, deren es bedarf, um den grossartigen Schauplatz zu vergegenwärtigen, auf welchem sich die Menschheit in grauester Urzeit zum ersten Male als des geschichtlichen Fortschrittes fähig ankündigt.

Doch ein echtes Kunstwerk begnügt sich nicht mit allegorischen Andeutungen, sondern liebt es, die Darstellung so lange in ihre Anfänge zurückzuspielen, als noch ein Ideengehalt vorhanden ist, der seiner Entwickelung harrt und dieselbe in schicklichen Uebergängen gestattet. Einen solchen bietet nun aber das räthselhafte Phänomen der alljährlich wiederkehrenden Nilfluth dar. Diese, indem sie das befruchtende Nass über die weithingestreckten Thalufer verbreitet, wird zur Quelle des reichsten Jahressegens. Das Maass der Ergiebigkeit des Bodens ist durch die Ellenzahl des Wasserstandes gegeben, welchen der Fluss erreicht. Um dies auf eine vernehmliche und doch gleichzeitig poetische Weise auszudrücken, hat der Künstler das sinnige Auskunftsmittel erwählt, die Ellen der Nilsteigung sich als die Kinder des greisen Flusses personificirt zu denken. Wir sehen sie ihn umspielen und an seinen Riesengliedern emporklimmen. Je höher sie gelangen, um so mehr wächst der Jubel, bis der sechzehnte, als der beim Ziele angelangte Sieger den Gipfel der Fülle, welche das Fruchtkorn birgt, im Gefühl der höchsten Erdenseligkeit bezeichnet.

Es würde ein müssiges Beginnen sein, alle die sinnigen Motive zu verzeichnen, welche sich hier angewandt finden. Wer sie nicht selbst herausfindet, versteht sie auch dann nicht, wenn sie ihm nachgewiesen werden. Nur auf das erste Glied der lang verschlungenen Kette glauben wir aufmerksam machen zu müssen, welches die Kleinen bilden, welche das Ichneumon auf das Crocodil hetzen, als gälte es die Abhaltung eines Hahnengefechtes. Das unschädliche Thierchen, welches dem Erbfeinde menschlicher Cultur grösseren Schaden bereitet, als selbst das Nilpferd, ist gleichsam die kostbarste Gnadengabe des reichthumspendenden und gleichzeitig schützenden Flussgottes.

Jetzt erst übersehen wir das fürsorgliche Walten dieses grossartigsten und gnadenreichsten aller Söhne des Zeus. Seine wohlgenährten Glieder und sein vom tiefsten Wohlwollen beseeltes Antlitz machen einen gleich erhebenden Eindruck. Die bildende Kunst hat hier eine Gelegenheit gefunden, die wunderbare Formenfülle des männlichen Gliederbaues und die gleichsam schwimmenden Massen des Haupt- und Barthaares in einem eben so breiten als beispiellos vollendeten Styl zum Vortrag zu bringen, so dass wir, wenn wir dabei bedenken, dass es sich doch zuletzt um die römische Nachbildung eines griechischen, wahrscheinlich noch viel feiner empfundenen Originals handelt, in der That einen sehr hohen Begriff von der Kunst, die an den Höfen der Diadochen geblüht hat, gewinnen, worauf auch die wenigen Onyxreliefs, die wir aus dieser Epoche übrig haben, hinweisen.

Dieses schöne Denkmal ist in der Nähe der Kirche S. Maria sopra Minerva aufgefunden worden und schon durch Leo X nach dem Vatican versetzt worden. Mir scheint es eher für die Thermen des Agrippa, die bis dorthin gereicht haben, als für einen Isistempel zu passen, dem man es gewöhnlich zuweist, zumal die Statue des Tiber das Gegenstück bildete.

b. Museo Chiaramonti und Belvedere.

Die lange Gallerie, welche hinaufführt zum Belvedere, ist durch Pius VII zu einem Museum ganz eigener Art hergerichtet worden, welches den Namen seiner Familie, Chiaramonti, führt. Man hat nämlich hier zum ersten Male den Versuch gemacht, eine Sammlung von antiken Resten jedes Vorkommens zu machen, und dabei auch alle diejenigen Bruchstücke mit gebührender Sorgfalt aufbewahrt, welche man bis dahin sehr rücksichtslos zu behandeln gewohnt gewesen war. Für den Alterthumsforscher sind diese zerstreuten Ueberbleibsel sehr interessant und hätte man seit dem sechzehnten Jahrhundert in ähnlicher Weise alle Marmorsplitter zu Rathe gehalten, so würde die Wissenschaft dadurch sehr begünstigt und gefördert worden sein. Denn für diese sind sie fast spurlos verloren gegangen, während Anzeigen vorhanden sind, dass die Zeitgenossen des Raphael alle in denselben zerstreut vorkommenden Motive mit Fleiss und Eifer gesammelt und vielfach verwendet haben.

Bei der ungeheueren Zahl wichtiger und wohlerhaltener Kunstwerke, die unserer in dem Inneren des Museums warten, behalten wir eben nur Zeit, die vornehmsten und auserlesensten Stücke aufzuzeichnen. Dabei wird manches mit Stillschweigen übergangen werden müssen, was an jedem anderen Orte unserer Aufmerksamkeit werth scheinen würde. Besonders ergiebig ist die Classe der ornamentalen Bildwerke, welche eine reiche Auswahl sinniger Einfälle liefern würde, die hin-

ter den Epigrammen der Anthologie an Gehalt nicht zurückstehen sollten. Alles dies aber darf auf den flüchtigen Pilger keinen Eindruck machen, so lange er sich nicht die Werke ersten Ranges scharf eingeprägt und mit ihnen eine gewisse Vertrautheit gewonnen hat.

24. Kopf des bärtigen Dionysos. Nro. 144. Abth. VII.

Der Adel, welcher in den Zügen dieses majestätischen und doch so milden Antlitzes herrscht, lässt diesen Kopf als eine der anziehendsten und belehrendsten Darstellungen des väterlich gedachten Dionysos erscheinen. Obwohl wir deren eine staunenswerth grosse Anzahl besitzen, so erschliesst uns doch kaum eine das Wesen und den Charakter dieses Gottes so deutlich als dieses Bild. Die meisten zeigen uns blos die eine Seite seines geheimnissvollen Waltens, welches uns um so räthselhafter bleibt, als wir die Ideen, welche sich an jene alterthümlich strengen Formen knüpfen, nur aus verworrenen Ueberlieferungen kennen. Trotz der vielen spitzbärtigen Hermen, die wir von ihm besitzen, bleibt er uns daher dennoch eine unbekannte Gottheit, von der wir kaum den bezeichnenden Namen kennen. Denn die vulgäre Benennung des indischen Bacchus, als welcher er von dem jugendlichen thebanischen, dem Sohn der Semele, unterschieden wird, enthält des Falschen eben soviel als des Wahren und veranlasst doch zuletzt eine Trübung der Begriffe. Hier hingegen wird uns das erhabene Bild gleichsam entschleiert gezeigt. Es macht auf uns den Eindruck eines Zeus, wie sich derselbe nicht der Phantasie der freien Griechen, sondern den Nationen des Orients darstellte. Denn bei aller Freundlichkeit und Gnade ist das despotische Herrscherelement vorwaltend. Ohne dieses konnte das Morgenland eben sowenig bestehen, als es den Hellenen erträglich gewesen sein würde. Diese entnehmen daher jene Götteridee aus Asien und gestalten sie in ihrer genialen Weise um. Das Ergebniss dieser Metamorphose haben wir hier vor uns. Im Verhältniss zum Zeus ist in dieser Gottheit die Naturbedeutung wieder in ihre vollen und ausschliesslichen Rechte eingetreten, welche beim Homerischen Olymposbeherrscher stark zurückgedrängt erscheint, aber sie

macht sich gleichzeitig in einer weit höheren Steigerung geltend. Während Zeus nur von den Höhen des Himmels aus herrscht und im reinen Aether thront, durchdringt Dionysos die ganze Natur und ist der Fürst des organischen Lebens. Nicht in der Sage, aber in Wirklichkeit wird ihm gegenüber der Sohn des Kronos zum verschollenen Gott, eine Wahrheit, welche den Geweihten unter allerlei Bildern in den Mysterien kund gegeben wurde. Uns muss es genügen, den Fortschritt des Begriffs zu bewundern, der sich in diesem Kunstwerk offenbart. Obwohl wir in demselben nicht viel mehr als eine flüchtige Andeutung dessen besitzen, was der Schöpfer des Urbildes hat zum Ausdruck bringen wollen, so genügt doch auch diese, uns die Revolution wahrnehmen zu lassen, welche die bacchische Religion hervorgebracht hat.

25. Niobidensturz. Nro. 176. Abth. VIII.

Unter den auf uns gekommenen Gewandstatuen ist mit Ausnahme der Giebelgruppen des Parthenon wohl kaum eine einzige nachzuweisen, die diesem wundervollen Frauentorso an Lebendigkeit und Schönheit der Ausführung gleichkäme oder ihn gar überträfe. Die fürchterliche Katastrophe, welcher diese Tochter der Niobe entgegenstürzt, spiegelt sich mit einem ergreifend schönen Farbenspiel in der Hast der Flucht und in dem Rauschen des Sturmes, der sich in das weithin flatternde Gewand legt und dem Geschick, das sie ereilen soll, in die Hände zu arbeiten scheint. Jener Zauberbann, welcher über die dem Tode Geweihten in dem Augenblicke zu kommen pflegt, in welchem sie ihm noch entrinnen könnten, tritt uns hier gleichsam verkörpert entgegen. Wir glauben das Zusammenwirken der feindlichen Naturmächte zu erblicken, die sich zum Untergange dieses unschuldigen Geschöpfes und des ganzen Geschlechts, dem es angehört, verschworen haben. Obwohl wir weder den Gesichtsausdruck, noch die bedeutsame Mimik der Arme und Hände zu beobachten Gelegenheit haben, glauben wir doch den ganzen Seelenschmerz in seiner Tiefe und Weite mitzufühlen, der an jenen Stellen seinen Gipfelpunkt erreicht haben wird. Wir werden in die lebhafteste Mitleidenschaft hineingezogen und

lernen an einem grossartigen Beispiel die Wahrheit des Aristotelischen Satzes erproben, demzufolge auf diesem Wege der Verwickelung in den tragischen Conflict die Reinigung der Leidenschaft erfolgt, welche nur durch Poesie und Kunst, selbst ohne Mitwirkung der alles versöhnenden Zeit, erzählt wird. Furcht und Mitleid, welche vorzugsweise dieser Verklärung theilhaftig werden, sind beim Anblick dieses Wundergebildes gleichmässig in Anspruch genommen und nur derjenige, welcher die Qualen beider Seelenregungen ganz und bis zum Grunde empfunden hat, kann die Seligkeit in sich aufnehmen, welche von diesem seltenen Kunstwerke gleichsam sichtbar ausströmt.

Wenn bei der Erörterung kunstgeschichtlicher Fragen der Unterschied geltend gemacht wird, welcher zwischen Werken besteht, die von Anfang an für die Ausführung in Marmor bestimmt gewesen sind und solchen, die mit Rücksicht auf die Vortheile, die der Erzguss darbietet, componirt sind so ist es für den Anfänger von Wichtigkeit, sich denselben an solchen Denkmälern recht klar zu machen, welche die eine oder die andere Richtung der künstlerischen Phantasie unzweideutig wahrnehmen lassen. Hier haben wir ein Bildwerk vor uns, welches ausschliesslich auf Marmorausführung berechnet und dessen Uebertragung in Erz nicht blos Unsinn, sondern formell eine Unmöglichkeit sein würde. Denn bei dieser würde der ganze Zauber verschwinden, welcher wesentlich auf der malerischen Mitwirkung des durchsichtigen Gesteins beruht, und letzteres könnte in diesem Falle selbst nicht durch das sonst so edel geartete Elfenbein ersetzt werden, weil die weiten Faltenbäuschungen durch den den Lichtstrahlen unzugänglichen Stoff nicht blos ein sehr schwerfälliges, sondern sogar widernatürliches Aussehen erhalten würden.

Die Plinte, auf welcher die Figur steht, ist in der Vorderansicht geradlinig abgestossen, was auf eine reliefartige Aufstellung dieser und der zu derselben Reihe gehörigen Statuen hinweist, wofür auch die ganze Anordnung der Gestalt spricht. Denn sie ist offenbar nicht geeignet, von allen Seiten betrachtet zu werden, sondern entwickelt ihre stärkste Wirkung auf denjenigen Standpunkten, welche in die Parallelen

der Basis fallen. Wenn daher so manches gegen eine Giebelaufstellung der Niobidengruppe spricht, so kann dieser Umstand wenigstens dafür geltend gemacht werden, dass dieselbe sich als eine Statuenreihe auf einer gemeinsamen Grundlinie entwickelt habe.

Diese kostbare Reliquie stammt zunächst aus dem quirinalischen Garten, wohin sie aus Tivoli gelangt war. Kopf und Arme sind mit dem Hammer abgeschlagen worden, wie aus der Natur der Brüche deutlich hervorgeht, und es handelt sich daher hier um eine barbarische Zerstörung durch Menschenhand.

26. Alcestissarkophag. Nro. 179. Abth. VIII.

Nicht durch Schönheit des Styls, wohl aber durch treffliche Erhaltung und interessante Einzelheiten zeichnet sich der bei Ostia entdeckte Sarkophag aus, auf welchem der Mythus der Alcestis dargestellt ist. Die sich für ihren Gemahl aufopfernde Gattin liegt auf dem Todtenbette, diesem die Hand zum letzten Lebewohl reichend und sich abwendend. Zwei Frauen, die ihr Lager umstehen, brechen in laute Klagen aus. Rührender aber ist der Anblick ihrer beiden noch unerwachsenen Kinder, welche, ein Knabe und ein Mädchen, die scheidende Mutter beweinen.

In dem Augenblicke, wo die Seele den Leib verlässt, verlässt auch Apollo das Haus des Admetos. Denn einem Gott war es nicht gestattet, mit einer Leiche unter demselben Dache zu weilen. Aber auch der Gatte begiebt sich weinend hinweg und ist im Begriff, die Thorschwelle zu überschreiten, an der ihm einer seiner Jagdgefährten entgegentritt.

Zur Rechten der Hauptscene sehen wir den Admet dem Hercules die Hand reichen. Dieser kehrt eben aus der Unterwelt zurück — deren dreiköpfiger Wächter zwischen beiden erscheint — und führt dem Gatten die noch mit dem Todtenschleier verhüllte Gattin wieder zu. Die drei Parzen, von denen die eine durch die Schicksalsrollen bezeichnet ist, staunen ob des unerhörten Vorgangs, während Proserpina, welche eine mächtige Fackel hält, sich auf die Schultern des

Pluto lehnt, diesen gleichsam begütigend und ihr Mitgefühl an den Tag legend.

Die Köpfe der Hauptfiguren lassen die Porträts der in diesem Steinsarg beigesetzten Gatten, eines gewissen C. Junius Evodus und der Metilia Acte wahrnehmen.

27. Griechisches Relief mit dem Bruchstück eines Reiters. Nro. B. 372. Abth. XV.

Der sublime Styl dieses trefflich erhaltenen Bruchstücks erinnert unwillkürlich an den panathenaischen Festzug des Parthenon. Auch in Betracht der Richtung könnte es demselben ganz wohl angehört haben, da sich die Reitergruppe der Südseite ebenfalls von der Linken nach der Rechten bewegt. Dagegen scheinen weder die Dimensionen, noch die Besonderheiten des Styls zu passen, da letzterer zwar eine gleiche Reinheit, aber eine grössere Sorgfalt der Ausführung, ja eine Feinheit der Durchführung wahrnehmen lässt, welche mit den grossartigen Gestalten des Phidias, die aus der Phantasie des Künstlers unmittelbar aufgetaucht zu sein scheinen, nichts gemein hat. Unser Marmor zeigt eine solche Zartheit der inneren Contoure, wie sie nur bei ausgeführten Atelierarbeiten angetroffen wird, während die Reliefplatten des Parthenonfrieses das Ansehen haben, als seien sie an Ort und Stelle ausgehauen und kaum zum zweiten Mal übergangen worden. An dem Widerriss des Pferdes und vor der Faust des Reiters bemerkt man tief und regelmässig eingebohrte Löcher, in welche die Zügel, die aus Erz waren, eingelassen gewesen sind. Der natürliche, gesunde Sitz, die edle Haltung und die feine Führung, welche sich in der Bewegung jedes Muskels des ganzen Arms ankündigt, und in der zarten Lösung des Handgelenks ihren Gipfelpunkt erreicht, sind mit einer wunderbaren Kenntniss der Gesetze der organischen Mechanik des menschlichen Leibes veranschaulicht und gleichzeitig verherrlicht. In Vergleich mit einer so überaus genauen Detailschilderung scheint uns Modernen der Kopf des Mannes nur eine grossartig zurückhaltende Andeutung des Charakters darzubieten, und in diesem Betracht herrscht mit dem Vortrag der Parthenonreliefs die völligste Uebereinstimmung.

In materieller Beziehung scheint sich der Stein von dem am Parthenon verwandten Marmor wesentlich zu unterscheiden, weshalb die Erhaltung auch eine weit vortheilhaftere ist. Denn da das Gefüge des Steins ein ungleich festeres ist, als das des schieferartigen, pentelischen Marmors, so hat die Oxydation fast nirgends bedeutende Fortschritte machen können. Auch dieser kostbare Ueberrest stammt aus Palazzo Giustiniani, wo er durch Camuccini, wahrscheinlich unter Schmutz und Gerümpel, entdeckt worden ist.

28. Büste des jungen Augustus. Nro. 417. Abth. XVII.

Das historische Interesse, welches die anmuthige Erscheinung des Grossneffen des Julius Caesar darbietet, ist weit erheblicher, als der reale Kunstwerth dieser allgemein bewunderten Büste, der wir die Anschauung derselben verdanken. Der delicate Jüngling, auf welchen der Dictator seine Hoffnungen zu setzen begann und den er früh in seine Lebensansichten und Weltbeherrschungspläne eingeweiht zu haben scheint, tritt uns hier in der verhängnissvollen Epoche entgegen, in welcher er die grosse Erbschaft antreten sollte. Die Gedanken, mit welchen ihn eine seinen Blicken sich mit einem Male erschliessende grosse, aber von allen Seiten her mit Gefahren drohende Zukunft erfüllt, haben ihn um seine Jugend gebracht. Er ist vor der Zeit nicht blos zum Manne gereift, sondern auch mit Sorgen belastet worden, die selbst dieser erst beim Eintritt in die sich neigende Lebensbahn kennen oder wenigstens würdigen zu lernen pflegt. Die Formen sind zwar fein angegeben, aber etwas trocken vorgetragen, was zum Theil damit zusammenhängen mag, dass der Künstler mehr den Miniaturstyl der geschnittenen Steine, als den breiten und saftigen Vortrag der statuarischen Bildnerei zum Muster genommen hat. Die Reize dieses immerhin schönen und verdienstlichen Werkes würden wahrscheinlich nicht zu der grossen Anerkennung gelangt sein, welche ihnen in den weitesten Kreisen des Publicums zu Theil geworden ist, würde der Ausdruck nicht durch das blendende Weiss des Marmors so sehr gehoben. Diese chromatische Mitwirkung hat vorzugsweise über das Schicksal dieses Werkes entschieden, wel-

ches, wenn die Oberfläche nicht ihre Glätte bewahrt hätte, wahrscheinlich mit so vielen anderen, selbst verdienstvolleren Arbeiten unbeachtet geblieben sein würde.

Dieses weltberühmte Denkmal stammt aus den Ausgrabungen, welche der damalige englische Consul Fagan zu Anfang des laufenden Jahrhunderts in Ostia veranstaltet hatte.

29. Colossalkopf des Augustus. Nro. 401. Abth. XVI.

Es gehört zu den grossen Vortheilen, welche das vaticanische Museum darbietet, dass wir eine historisch so bedeutende Persönlichkeit, wie die des Augustus durch alle Phasen ihres Lebenslaufs zu verfolgen im Stande sind. Dieser geistvolle Kopf des bereits zur Alleinherrschaft gelangten Imperators, welcher aus Veji stammt, lässt uns die an das Wunderbare gränzende Umwandlung überschauen, welche der Charakter des zarten Octavius, mit dem wir soeben bekannt geworden sind, wahrnehmen lässt. Während dort eine an das Zaghafte gränzende Bedachtsamkeit vorwaltet, sehen wir hier ein charaktervolles Individuum vor uns, welches die Zeit zum Manne geschmiedet hat. Er ist nicht blos zum Selbstbewusstsein, sondern auch zum vollen Besitz seiner selbst und seiner ihm durch das Schicksal angewiesenen Stellung gelangt und tritt uns als jener weltgeschichtliche Schauspieler gegenüber, dem seine Rolle schon zur anderen Natur zu werden beginnt. Die Züge des Mundes, welche sich in der vorher betrachteten Büste als sehr fein und als der Sitz einer nicht gemeinen Rednergabe ankündigen, lassen hier jene Virtuosität und Ausbildung wahrnehmen, die nur die geprüfte Erfahrung giebt. Der Blick hat eine Sicherheit erlangt, welche den gewiegten Mann verkündet, der mehr zu ignoriren als fest ins Auge zu fassen scheint, dem aber nichts mehr entgeht. Seine früher so wankelhafte Gesundheit ist zu einer Festigkeit gelangt, welche ihm gestattet, sich etwas zu bieten. Und alles dies findet sich so anspruchslos und selbstverständlich vorgetragen, dass es kaum von dem Beschauer bemerkt wird, der gewöhnlich an einem solchen Denkmal flüchtig vorübereilt, ohne der welthistorischen Momente zu gedenken, die es alle mit einem Male befasst. Man kann aber lange Ge-

schichte studiren, bevor man zu einer Anschauung des wunderbar eigenthümlich gearteten Charakters gelangt, welchen uns dieses Steinbild so treffend und allseitig erschöpfend schildert.

30. Kopf des Cicero. Nro. 422. Abth. XVII.

Die Züge des Cicero sind uns zunächst und am sichersten durch die Münze bekannt, welche die Magnesier am Sipylus in Lydien zu Ehren des grossen Redners und würdigen Magistrats hatten schlagen lassen. Mit diesem wichtigen Denkmale stimmt auf das genaueste der schöne und geistreiche Kopf, zu dessen Betrachtung wir übergehen. Auf ihn passt auch die Beschreibung, welche Cicero selbst von seinem eigenen mageren Aussehen giebt, das für seine Gesundheit hatte fürchten lassen. Er befindet sich noch in der Periode der Strebsamkeit, in welcher ein einziger Gedanke mehr Kraft zu verzehren pflegt, als die stärkste körperliche Anstrengung. Alle Geistesfähigkeiten des begabten Mannes sind in einem Zustande der höchsten Aufregung. Sein Blick ist unverwandt auf das Ruhmesziel gerichtet, das er zu ereilen bemüht ist. Obwohl er noch nicht dazu gelangt ist, seiner Eitelkeit zu fröhnen, so gewahrt man doch die Befriedigung, welche augenblickliche glänzende Erfolge gewähren. Die feine Bildung, welche er sich durch unablässigen Verkehr mit den Geisteserzeugnissen der Griechen angeeignet hatte, leuchtet aus jedem der charaktervoll ausgeprägten Züge hervor. Die Arbeit dieses Kopfes zeichnet sich unter allen ähnlichen Bildnissen durch sprühendes Leben und eine Behandlung aus, wie sie bei römischen Porträts nicht häufig ist.

Ein Porträt des Cicero, welches der glänzendsten Epoche seines Lebens angehört, ist etwas so Kostbares, dass man in der That nicht begreift, wie ein solcher Schatz hat ungehoben liegen bleiben können. Wir lernen aus der genauen und sinnvollen Betrachtung dieses bedeutsamen Mienenspieles mehr, als aus der sorgfältigsten Untersuchung der Gaben und Schwächen des seltenen Mannes. Was sich in seinen eigenen schön gesetzten Worten entweder anmuthig verbirgt oder als Caricatur herausstellt, giebt sich uns hier unbewusst kund, und

wir gelangen zu einer Einsicht in die wohl geregelte Thätigkeit eines so edlen Seelenvermögens, wie durch keine andere Zusammenstellung von ihn betreffenden Thatsachen und Geistesäusserungen. Das zarte Spiel einer unablässig thätigen Dialektik macht die bezaubernde Redegabe begreiflich, die uns in den Schriften dieses wohlgerathenen Zöglinges der Griechen so sehr fesselt, und uns zu behaglichem Genusse darbietet, was bei den attischen Rednern unsere volle Geistesthätigkeit in Anspruch nimmt. Solch ein Denkmal wäre vor allem werth, von denjenigen täglich betrachtet und unbewusst studirt zu werden, welche mit dem Manne, den es darstellt, in beständigem geistigen Verkehr stehen. Wäre es in früheren Zeiten bekannt geworden, so würde es wahrscheinlich jetzt schon Gemeingut der Gelehrten oder wenigstens der Gebildeten sein. Seitdem sich aber selbst die Archäologen nicht mehr um die Bildnisse berühmter Männer bekümmern, ist kaum sein Vorhandensein bekannt. Ich habe Ursache anzunehmen, dass selbst dieses den meisten entgangen ist.

Solange die Ikonographie blos Gegenstand gelehrter Neugierde ist, hat sie allerdings gar keine Bedeutung und ist ein den Biographen nicht einmal immer wohlanstehender Luxus. Erst wenn man anfangen wird, den geistigen Gehalt, den diese Gattung von Bildwerken darbietet, zu Gute zu machen und mit denselben eine Vertrautheit zu gewinnen, welche uns Charaktereigenschaften offenbart, die man nur im persönlichen Umgange kennen lernen kann, wird man sich überzeugen, dass sie nicht blos geeignet sind, unsere literarisch aufbehaltenen Nachrichten zu begeistigen und gefällig zu illustriren, sondern auch in einer Weise zu ergänzen, wie es bis jetzt kaum geahnt worden ist. Die Bildnisse grosser Männer sind sehr häufig ihre Ehrenrettung und widerstreitende Angaben, welche keine Ausgleichung der Berichte zuzulassen scheinen, gewinnen durch dieselben einen höheren Einigungspunkt. In unserem Falle gelangen wir durch diesen wahrheitsgetreuen Kopf sogar zu einer genauen Kenntniss der physischen Constitution des Cicero, der man vor allem Rechnung tragen muss, wenn man gegen eine so eigenthümlich geartete Persönlichkeit nicht ungerecht sein will. Die Reiz-

barkeit seiner Nervenfaser, die hier die höchste Spannkraft erreicht, entschuldigt bei dem Einsichtigen gar vieles, was die Geschichte geistlos verurtheilt.

31. Statue des Tiberius. Nro. 494. Abth. XX.

Die Porträtstatuen des Tiberius, welche wir besitzen, stammen meist aus den Municipalstädten, wo man schonender mit ihnen umgegangen zu sein scheint als in Rom selbst, das am meisten von seinem grausamen Regiment zu leiden gehabt hatte. Sie zeichnen sich durch treffliche Erhaltung aus, wahrscheinlich aus keinem anderen Grunde, als weil sie frühzeitig in Sicherheit gebracht worden waren, um sie der Zerstörungswuth der erbitterten Menge zu entziehen. Als Kunstwerke sind sie nicht das Vorzüglichste, was diese Epoche hervorzubringen im Stande gewesen ist. Dennoch sind sie keineswegs verächtliche Belege der gesunden Richtung, welche die Bildnerei in jenen Tagen noch einzuhalten und selbst in ihren untergeordneten Erzeugnissen zu bethätigen gewusst hat. Weit wichtiger aber als in formeller Rücksicht sind diese Bildnisse in historischer Beziehung, da sie uns eine sehr lehrreiche Anschauung der sittlichen Erscheinung eines Ungeheuers gewähren, dessen grausenhaftes Regiment die Geschichte nicht in dem Maasse kraftvoll zu schildern vermag, in welchem es Rom und die Menschheit entehrt hat, trotzdem dass sich diese der Feder des leidenschaftlichsten Historikers bedient hat, der ihr je mit wahrheitstreuem Sinne bei Aufzeichnung der Annalen Beistand geleistet hat. Tiberius tritt uns in diesen Statuen, von denen das vaticanische Museum zwei einander ziemlich ähnliche besitzt, als eine einnehmende Persönlichkeit entgegen, der es gelungen ist, sich von dem Verstellungstalent des Augustus so viel anzueignen, als nöthig war, um seines Herzens böse Neigungen verborgen zu halten. Diese finden wir jetzt, wo die fürchterlichsten Greuelthaten gegen ihn zeugen, zwar leicht heraus, bevor sie aber ruchbar geworden waren, mag dies nicht so augenfällig gewesen sein. In der Statue, mit deren Betrachtung wir beginnen, und welche uns den zur Macht gelangten Alleinherrscher noch

ziemlich jugendlich zeigt, erscheint jene Tücke durch strenge Selbstcontrole noch sehr gemildert. Sie stammt aus Piperno vecchio, wo sie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts aufgefunden worden ist, und der kostbare pentelische Marmor, aus dem sie gearbeitet ist, lässt auf einen weniger handwerksmässigen Künstler schliessen, was auch die im Ganzen lobenswerthe Sculptur bezeugt.

Weniger vortheilhaft stellt sich die Persönlichkeit dieses Kaisers in der ebenfalls sitzend und heroisch gebildeten Statue Nro. 400 Abth. XVI dar, welche im J. 1811 aus den Ruinen von Veji hervorgezogen worden ist. Diese ist ein Werk der gemeinsten Schmeichelei, da sie den bereits von Blut triefenden Tyrannen mit der Bürgerkrone geschmückt zeigt. Zur Entschuldigung des Künstlers, der sie ihm aufgesetzt hat, kann man anführen, dass er ihm auch ein Schwert geliehen, an welches er die eine Hand gelegt hat, während die andere das Scepter hielt.

Auf ein Kunstwerk, welches geistvoller und verdienstlicher als beide Statuen gewesen zu sein scheint, weist der ebenfalls bei den Vejenter Ausgrabungen von 1811 aufgefundene Colossalkopf des Tiberius hin, welcher zur Rechten der so eben betrachteten sitzenden Statuen unter Nro. 399 aufgestellt ist und offenbar das Gegenstück zu dem oben erwähnten Augustuskopf, welcher von gleicher Herkunft ist, gebildet hat. Nicht blos, dass der Formenvortrag weit kräftiger und lebensvoller ist, sondern der Charakter des Sohnes der Livia spricht sich auch viel vortheilhafter und besser aus. Denn wollten wir die ihm inwohnende dämonische Gewalt in Abzug bringen, so würde seine ganze Erscheinung historisch unbegreiflich sein. Nur diese vermag so vieles zu erklären, was sonst ungereimt klingt. Zur Darstellung dieses Elementes aber ist die bildende Kunst gerade ganz besonders berufen. Wenn man dereinst diese Urkunden mit grösserer Sicherheit lesen gelernt haben wird, kann auch die Geschichte auf eine Erweiterung ihres jetzt meist sehr beengten Gesichtskreises und auf eine wesentliche Erleichterung des Verständnisses so mancher Thatsachen von dieser Seite her rechnen.

32. Statue des bogenspannenden Amor.

Wir haben bereits Gelegenheit gehabt, eine andere Replik dieses im Alterthume sehr berühmt gewesenen Kunstwerkes im capitolinischen Museum zu betrachten. Diese stammt aus der Nachgrabung in der Nähe des Lateran, welche die beiden Statuen des Titus und der Julia, deren wir in Braccio Nuovo gedacht haben, geliefert hat. Sie ist zwar in viele Stücke zerbrochen gewesen, welche indess mit Sorgfalt und Geschick wieder zusammengesetzt worden sind. Wir besitzen demnach in ihr ein ziemlich vollständig erhaltenes Exemplar dieses geistvoll gedachten Kunstwerkes, welches uns gleichzeitig befähigt, eine Meinung über dessen muthmasslichen Ursprung aufzustellen. Gewöhnlich nämlich pflegt man dasselbe dem Praxiteles zuzuweisen, dessen Amorstatuen aber beide aus Marmor waren. Nun lässt sich nachweisen, dass die Statue, welche wir jetzt betrachten, nicht für die Ausführung in Stein componirt gewesen sein kann. Denn der Baumstamm, welcher ihr zur Stütze dient, ist offenbar spätere Zuthat des Künstlers, der mit der Uebertragung in dieses edle, aber schwer zu behandelnde und leicht zerbrechliche Material beauftragt gewesen ist. Auch können die weit vom Körper abstehenden Arme durch den Bogen, der selbst des Haltes bedarf, nicht die nöthige Festigkeit erhalten haben. Im Bronzegusse war dies alles dagegen nicht blos leicht auszuführen, sondern es eignete sich auch ganz besonders für denselben, so dass wir zu behaupten wagen, dass dieses Kunstwerk ursprünglich für die Erzarbeit bestimmt gewesen sei, und dass die zahlreichen Marmorabbildungen desselben von einer solchen abstammen.

Was die Epoche betrifft, der dieses voraussetzliche Erzbild angehören mag, so lässt sich auf keinem anderen Wege eine Bestimmung gewinnen als dadurch, dass wir das specifische Gewicht des Idealgehaltes festzustellen suchen, welches von Phidias abwärts in einer nachweisbaren Verminderung begriffen ist. In unserer Statue scheint derselbe einer wesentlich naiven Naturauffassung Platz gemacht und sich nur insoweit behauptet zu haben, als es der Gegenstand und der Charakter der alten Kunst im Allgemeinen mit sich brachte.

Das Bild des muthwilligen Götterknaben ist dem unmittelbaren Leben entnommen und lässt kaum noch eine Spur des in älteren Darstellungen nachweisbaren Typus wahrnehmen. Die dichterische Auffassung ist hier zu völliger Freiheit gelangt, und behandelt den Gegenstand mit sinnig spielendem Witze.

Die halb zusammengekauerte Stellung bringt die wahre Grösse dieses Flügelknaben nicht zur Anschauung. Denken wir ihn uns aufrecht stehend, so sind seine Verhältnisse so schlank, als die des Apoxyomenos, der sich gerade durch diese als Lysippisch bekundet. Wenn er sich von diesem in manchem Betracht unterscheidet, so ist dabei zu bemerken, dass die Verschiedenheit des Gegenstandes eine wesentlich modificirte Auffassung und Behandlung veranlasst haben muss, dann aber auch, dass das Verhältniss beider Kunstwerke zu ihrem Urbilde insofern ein ganz anderes gewesen sein mag, als dieser Amor wahrscheinlich Copie von Copieen ist, wie dies bei ähnlich berühmten Kunstwerken der neueren Zeit so oft der Fall zu sein pflegt, während jener Athlet mehr eine treue Nachbildung der Erzstatue des Lysippus, deren originelle Züge jedermann in Rom lebhaft im Gedächtnisse hatte, sein dürfte.

Auf die eigenthümliche Behandlung der Haare, welche sich der Lysippischen nähert, haben wir bereits bei dem capitolinischen Marmor aufmerksam gemacht, mit welchem der vaticanische an einzelnen Vorzügen wetteifert, und den er in Betreff mehrerer nur hier erhaltener Theile überbietet. Der Umstand, dass er mit den Statuen des Titus und der Julia zusammen entdeckt worden ist, erlaubt wenigstens vermuthungsweise die Schlussfolge, dass diese Copie mit jenen Originalwerken gleichzeitig zu setzen sein möchte.

33. Kopf der Venus. Nro. 512. Abth. XXI.

Dieser Kopf, welcher sich durch eine gewisse Eleganz und vorzüglich gute Erhaltung auszeichnet, ist im J. 1804 vor dem Hauptgebäude der Thermen des Caracalla aufgefunden worden. Er erregte damals durch die Präcision und Lieblichkeit des Formenvortrages eine überschwengliche Be-

wunderung, von der man jetzt etwas zurückgekommen ist. Denn obwohl nicht geleugnet werden darf, dass die schönen Gesichtslinien und die reich entfalteten und anmuthvoll geordneten Haarmassen auf eines der berühmten Venusideale hinweisen, so zeigt sich doch dabei mehr das sichtliche Streben, durch äussere Gefälligkeit einzunehmen und durch einen wenig begeistigten Fleiss zu glänzen, als jenes Erfülltsein von der seelenvollen Liebe, die die Bilder dieser Göttin zu athmen pflegen. Sie ist sich ihrer Anmuth bewusst, und dadurch werden alle ihre Reize bedeutend herabgestimmt. Die Wirkung, welche sie auf das Gemüth des Beschauers äussern, ist in dem Maasse geringer, als die Absicht sich geltend macht, durch toilettenmässig hervorgehobene Naturgaben Aufsehen zu erregen. Dabei ist indess nicht zu leugnen, dass dieser Zweck im hohen Grade erreicht wird. Auf den weniger Kundigen pflegt die gefällige Erscheinung einen nicht unbedeutenden Eindruck zu machen. Die Formen sitzen so knapp und nett wie ein Ballkleid und erwecken eine äusserst günstige Meinung von der Vortrefflichkeit der Ausführung. Dafür geht ihnen aber auch alle Grossartigkeit ab, die die flüchtigsten Bilder dieser Göttin, deren Walten allezeit erhaben ist, wahrnehmen lassen.

Dieser Kopf ist aus dem harten Marmor gearbeitet, der unter der Benennung von Greco duro bekannt ist und in dem wir häufig Arbeiten von ähnlicher Ueberfeinerung ausgeführt finden.

34. Grosse Ornatplatte. Nro. 550. Abth. XXIII.

Durch treffliche Erhaltung und echt griechischen Geschmackssinn zeichnet sich die schöne quadratförmige Marmorplatte aus, deren oberer Rand mit einem Fries verziert ist, welcher von einer mit Thiergruppen und Götterstatuen geschmückten Garteneinzäunung gebildet wird. Der Raum unter derselben ist mit einem argolischen Schilde ausgefüllt, während eine Lanze ihn in der Diagonale durchschneidet. Dieser Theil der Composition ist besonders graziös, und bietet bei aller Einfachheit der Behandlung eine wunderbare Mannigfaltigkeit des Details dar. Denn alles zeigt sich hier

in der anmuthigsten Weise belebt, und die Verhältnisse sind von einer solchen Feinheit, dass der Blick mit wahrem Wohlbehagen auf dieser schönen Raumeintheilung verweilt. Der Nabel des Schildes ist mit einer Medusenmaske, welche eine Kreislinie umschliesst, geschmückt. Von diesem Mittelpunkte gehen strahlenförmig vertheilte Ribben aus, welche sich am inneren Rande zu Bogenlinien ausweiten und durch dieselben in ihre Anfänge zurückkehren. Die dazwischen liegenden Theile sind flach gewölbt. Der äussere Rand wird von einem Olivenkranz gebildet, welcher dem Ganzen einen ebenso sinnvollen als anmuthreichen Abschluss leiht.

Die Bestimmung dieser Marmorplatte ist unklar. Der erwähnte Fries beweist, dass sie dazu diente, eine horizontal auf dieselbe gelegte Platte oder ein Gebälk zu tragen. Auch ist klar, dass das Schild mit der Lanze als zurückweichend gedacht ist, während der Fries ein stark erhabenes Relief bildet, was zu der Vermuthung berechtigt, dass sie zur Stütze einer Tisch- oder Altarplatte verwandt gewesen sei. Wäre die Rückseite ebenfalls verziert, so würde angenommen werden dürfen, dass sie als die eine Seitenstütze einer solchen Tafel zu betrachten sei. Dagegen hat es allerdings das Ansehen, als sei sie zur Verzierung der Vorderansicht bestimmt gewesen, wofür es allerdings zur Zeit an Analogieen fehlt, welche uns zu einer klaren Vorstellung der Verbindung dieses Ornamentes zu einem organisch gegliederten Ganzen verhelfen könnten. Für eine Metopenverzierung passt der mehr erwähnte Fries nicht.

35. Kopf des Neptun. Nro. A. 606. Abth. XXV.

Da die bildlichen Darstellungen des Neptun in dem Maasse selten sind, in welchem die des Jupiter häufig vorkommen, so verdient dieser Kopf des finsteren Wogenbeherrschers, welcher aus Ostia stammt, besondere Beachtung. Der Ausdruck zeigt eine derbe Entschiedenheit. Die Haare, welche etwas wild gelockt zu beiden Seiten der Stirn herabfallen, lassen jene charakteristische Schwere wahrnehmen, die von der Feuchtigkeit der Seeluft herrührt. Der Bartwuchs ist kräftig und stark, die Lippen sind leicht geöffnet und schei-

nen harte Scheltworte bereit zu halten. Die Augen sind sehr klein, lassen aber gerade an dieser Eigenschaft die weithin tragende Sehkraft wahrnehmen.

Dieser interessante Kopf, welcher sich durch vortreffliche Erhaltung auszeichnet, ist aus pentelischem Marmor gearbeitet. Pius VII erhielt ihn von dem englischen Consul Fagan zum Geschenk, der seine ostiensischen Ausgrabungen mit besonderem Geschick geleitet zu haben scheint, und daher auch vom Glück sehr begünstigt gewesen ist. Umsichtige und sorgfältige Nachforschungen bringen meist wohl erhaltene Denkmäler zu Tage. Denn sehr vieles geht beim Entdecken selbst zu Grunde.

36. Relieffragment mit tanzenden Frauen. Nro. 644. Abth. XXVII.

In der auf dem Esquilin gelegenen Villa Palombara sind die vorzüglichsten Reste rein griechischer Kunstwerke entdeckt worden. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge hat sich daselbst die Sammlung eines feinen Kenners befunden, welcher zu wählen verstanden hat. Das Bruchstück eines eingerahmten Basreliefs, welches zwei in feierlichem Tanzschritt dahin wandelnde Frauen zeigt und die Hand einer dritten blicken lässt, welche eine Giesskanne leert, gehört zu den Juwelen, die uns von der hohen Ausbildung einer gewissen zarteren Geschmacksrichtung, die in den neueren Zeiten nur in der Oelmalerei Befriedigung zu finden vermocht hat, einen Begriff gewähren. In der ersten leicht vor sich hin wandelnden Figur ist der Faltenwurf auf solch eine Stufe der Vollendung gebracht, dass sich kaum ein Kunstwerk denken lässt, welches bei gleicher Stylstrenge und Einfachheit des Vortrages eine grössere Mannigfaltigkeit der Motive zur Darstellung zu bringen vermöge. Die nächstfolgende Figur zeigt eine bewegtere Stellung und war dem Beschauer sich zuwendend gedacht. Dadurch, dass der Kopf und beide Füsse weggebrochen sind, ist ein Theil des Reizenden, welches diese Schilderung ursprünglich geboten haben muss, verloren gegangen. Demungeachtet ist ihre Erscheinung voll Anmuth und Lieblichkeit. Wir sehen in diesen Figuren die Gedanken zur

glänzendsten Aufführung gebracht, welche uns die leicht behandelten Terracotten griechischer Gräber in tausend Weisen andeuten. Solch ein Kunstgenuss gehört zu den überaus seltenen. Denn wir verdanken ihn dem Zusammenwirken der verschiedenartigsten Umstände. Zu diesen ist namentlich auch die Anwendung einer Vortragsweise zu zählen, die allein eine so sublime Formengebung gestattete. Bei jeder anderen Gattung des Reliefs oder selbst bei jeder anderen Art des statuarischen Bildens wäre diese Weise der Anlage und der Durchführung unstatthaft, oder bei der principiellen Behandlungsweise der Alten gar undenkbar gewesen.

Bemerkenswerth ist die leichte Behandlung der Gesichtsformen und der Extremitäten im Gegensatz zu der unendlich sorgfältigen Ausführung der Gewänder. Der Grund dieser uns befremdlichen Erscheinung ist indess keineswegs in theilweiser Vernachlässigung zu suchen, sondern einzig und allein in den Stylgesetzen, welche ein tieferes Eingehen auf die Gliederung dieser Theile nicht gestatteten. Bei genauer Vergleichung der Behandlung des Nackten mit der der Draperie wird man finden, dass auch diese trotz des endlosen Details sehr breit gehalten ist und dass in Rücksicht darauf die Ausführung um so staunenswerther erscheint. Wäre sie nicht stylistisch bedingt gewesen, so würde die feinere Durchführung jetzt erst begonnen haben.

37. Centaurenkopf. Nro. A. 652. Abth. XXVII.

Dieser schöne und durch reiche Marmorausführung ausgezeichnete Kopf lässt uns die Züge und die Wendung des älteren der beiden Centauren des Papias und Aristeas bewundern, denen wir im capitolinischen Museum begegnet sind. Der Ausdruck liebetrunkenen Herzenwehs ist vortrefflich. Das Laubwerk, mit welchem die Schläfe geschmückt ist, ist von einer malerischen Wirkung, welche hohe Reize darbietet. Wir können aus allen diesen Einzelheiten auf die Vortrefflichkeit des Originals schliessen, welches allen Darstellungen dieses tragisch-komischen Gegenstandes gemeinsam zu Grunde liegt.

Auch dieses vortreffliche Bruchstück aus griechischem Marmor stammt aus Camuccini's Sammlung.

38. Fragment einer Gruppe des Aesculàp und der Hygiea. Nro. 683. Abth. XXVIII.

Nicht genug zu beklagen ist der Verlust der Statue, welche wir uns mit dieser grossartig gebildeten Frauengestalt zu einer Gruppe verbunden denken müssen. Die auf der rechten Schulter derselben ruhende Hand, welche ein Bruchstück der Schlange gefasst hält, berechtigt uns zu der Annahme, dass diese zu einer Darstellung des Gottes von Epidaurus gehört. Bedenken erregt indess der Umstand, dass diese im Verhältniss zu der erhaltenen Figur zu klein gebildet erscheint, da einem ständigen Gesetz der alten Kunst zufolge die Hauptgestalt einer Gruppe allezeit die zweite weit überragt.

Aber auch abgesehen von der Bedeutung der für immer verschwundenen anderen Statue, bietet die erhaltene hinreichende Schönheiten dar, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Besonders ausdrucksvoll ist die ganze Stellung und Haltung der Figur, welche die Liebe und Hingebung deutlich durchblicken lässt, mit der sie dem Gefährten als wankungslose Stütze dient. Der Styl ist breit und frisch.

39. Angebliche Büste des Cicero. Nro. 697. Abth. XXIX.

Für die Bildnisse des Cicero aus den vorgerückten Jahren des grossen Redners ist die vormals Mattei'sche Büste, die sich gegenwärtig im Besitz des Herzogs von Wellington befindet, normgebend. In ihr erscheint der Gesichtsausdruck gegen den des vorher betrachteten Kopfes, welcher nach der Münze der Magnesier bestimmt worden ist, wesentlich, ja bis zur Unkenntlichkeit verändert. Denn auch die Formen sind ganz andere geworden. Weit grösser noch ist der Unterschied zwischen jenem jugendlichen Porträt und diesem schönen und wohlerhaltenen Kopf, welcher aus dem jenseits Caecilia Metella gelegenen Pagus Lemonius, heutzutage Roma vecchia genannt, stammt. Trotz dieser auffälligen Verschiedenheit bin ich nicht abgeneigt, den in die behaglichen Vorhöfe des Greisenalters eingetretenen Staatsmann in diesem Denkmal zu suchen. Bei einer Constitution und einem Charakter wie

dem seinigen ist die Umwandlung, welche in der Periode des Uebergangs vom männlichen Streben zur allmälig befestigten Zuversicht und Selbstgenügsamkeit erfolgt, eine so durchgreifende, dass an ein Wiedererkennen in den meisten Fällen kaum zu denken ist. Denn da auch das Knochengerüst des Schädels materielle Umgestaltungen zu erfahren scheint, so fehlt es für die Feststellung der die Aehnlichkeit bedingenden Züge an allem Halt. Wir sind daher ausschliesslich auf die Beobachtung der Charaktereigenschaften selbst angewiesen und diese scheinen dem selbstgefälligen, aber rechtlich und edelgesinnten, dabei erfahrungsreicheren und ernsten Manne, dem die Philosophie als Hafen dienen musste, zu entsprechen. Auch gewahrt man deutlich, dass es ihm an jenem durchdringenden Verstande fehlt, der in der Beurtheilung der Menschen wie der Ereignisse mit gleicher Sicherheit verfährt, und dass er mehr auf eine sorgfältige Erwägung der Verhältnisse und Umstände, als auf jenen sicheren instinctmässigen Tact angewiesen ist, welcher bei kräftigeren Naturen so häufig die Stelle echten Genies vertritt und es nie zur charakterlähmenden Reflexion kommen lässt.

40. Ulysses, dem Polyphem den Becher reichend. Nro. 701. Abth. XXIX.

Diese geistreich gedachte Figur gehört zu einer Gruppe, deren andere Hälfte wir uns hinzudenken müssen. Sie stellt den verschlagenen Sohn des Laertes in dem verhängnissvollen Augenblicke dar, in welchem er dem furchtbaren Ungeheuer, mit dem er sich in derselben Felsenhöhle eingeschlossen befand, den ersten Becher süssen Weines reicht. Er ist dabei von einer Unbefangenheit und Ruhe, als ob es sich wirklich um nichts anderes, als um die freundliche Bewirthung eines lieben Gastes handele. Sorglos scheint er der höchsten Gefahr ins Angesicht zu schauen, in der That aber behält er sie unverwandten Blickes im Auge und bereitet den gewaltigen Schicksalsschlag vor, dem der einäugige Riese erliegen sollte.

Bei der Seltenheit statuarischer Darstellungen des Ulysses ist dieser Marmor von Wichtigkeit für uns. Der vielduldende Held erscheint hier in Seemannstracht mit aufgeschürz-

tem Hemd und Schiffermütze. Seine Züge sind charaktervoll durchfurcht, lassen aber jenes nimmer verlöschende Jugendfeuer und jene durch nichts zu störende Geistesgegenwart wahrnehmen, welche stets ausdauert und siegt.

41. Bekränzter Kopf des jugendlichen Hercules. Nro. 692. Abth. XXIX.

Die Jugendschöne des Hercules wird vorzugsweise durch geschnittene Steine verherrlicht. In Marmorbildwerken kommen Schilderungen des besten Lebensstadiums weniger häufig vor. Wo wir ihnen aber begegnen, offenbaren sie uns seine grossartigen Charaktereigenschaften in erhabenem Glanz. In diesem vortrefflichen Kopf, welcher nach Einigen aus dem Giardino Aldobrandini, nach Anderen aus Villa Bonelli vor Porta Portese stammt, erblicken wir ihn als Sieger mit dem Pappelkranz geschmückt, den er sich an den Ufern des Acheron gewunden, als er sich auch die ewigen Gesetze der Unterwelt dienstbar gemacht hatte. Er ist von himmlischer Jugendfülle umstrahlt und daher offenbar als vergöttert zu fassen. Sein starker Nacken, der entschlossene Blick, die gehügelte Stirn und das krause Lockenhaar verkünden den Sohn der Alkmene in unzweideutiger Weise.

Wenn wir aus den 733 Nummern, welche diese Abtheilung des vaticanischen Museums aufzuweisen hat, nur so wenige Hauptstücke ausgewählt haben, so darf dies nicht so verstanden oder gedeutet werden, als ob nicht noch sehr viele andere Denkmäler eine gleiche Aufmerksamkeit verdienten, sondern es muss daran erinnert werden, dass wir bei Namhaftmachung des Vorzüglichsten nur dasjenige ins Auge gefasst haben, was durchaus nicht übersehen werden darf. Wer auf das Einzelne einzugehen Musse und Lust hat, wird sich mit Nutzen des an der Thür des Museums verkäuflichen Katalogs bedienen, dessen Angaben meist genau und oft recht lehrreich sind.

Um einen Begriff von den massenhaften Verlusten zu gewinnen, welche die Archäologie betroffen haben, darf man

nur einen flüchtigen Blick auf die zahlreichen Bruchstücke werfen, die hier aufgehäuft sind. Wären die Denkmäler, zu denen sie gehören, alle ganz auf uns gekommen, so würden selbst die geräumigen Säle des Vatican kaum hinreichenden Gelass zu einer passenden Aufstellung darbieten.

Für das Verständniss besser erhaltener Denkmäler sind diese verstreuten Marmorsplitter sehr oft von der höchsten Wichtigkeit und nicht blos der Gelehrte, sondern auch der strebsame Künstler wird gerade in dieser Abtheilung der vaticanischen Sammlungen auf Motive und Darstellungen stossen, welche auf seinen Geist unter Umständen eben sowohl anregend wie befruchtend wirken können. Aus ähnlichen Gedankenkeimen hat Raphael gar manches Mal seine anmuthigen Phantasiegebilde entwickelt und es ist kein Grund vorhanden, warum dieselben Elemente nicht auch in unseren Zeiten zu ähnlichen Palingenesieen verwendet werden sollten. Sie harren nur des begeistigenden Hauchs, um zu neuem Leben zu erwachen.

c. Das Belvedere.

Der Theil des vaticanischen Museums, welcher den Namen des Belvedere führt, bildet den eigentlichen Kern und das Herz dieser Sammlung. Hier finden sich jene grossen Meisterwerke vereinigt, deren Anblick die Chorführer der neueren Kunst zu einem entscheidenden Wetteifer mit der alten herausgefordert hatte. Was Virgil für Dante und Petrarca gewesen ist, sind diese Stücke canonischen Ansehens dem Michel Angelo und Raphael gewesen. Auch die Kunstgeschichte hatte sie in ihren besseren Zeiten zum Ausgangspunkt ihrer Bestimmungen gemacht und vortheilhafter wäre es für sie gewesen, sie hätte sie nie mit anderen Höhenmaassen vertauscht. Denn wenn sie auch keine unverrückbaren Zeitangaben darbieten, so sind diese vielleicht für immer einzigen Werke um so sicherere Muster einer wahrhaft classischen Vollendung und Vortrefflichkeit, auf welche alle Erzeugnisse einer früheren oder späteren Epoche am schicklichsten zurückbezogen werden.

Seitdem uns die architektonischen Sculpturen der Schule des Phidias und die aeginetischen Giebelgruppen näher gerückt worden sind, ist es Mode geworden, jene berühmten Entdeckungen des sechzehnten Jahrhunderts wenn nicht mit Geringschätzung, doch mit wohlgezügelter Begeisterung zu betrachten. Man scheint sich der rückhaltslosen und ausschliesslichen Hingebung zu schämen, in welcher man Jahrhunderte lang geschwelgt hat. Das Uebelste dabei aber ist, dass man

die unvergleichlichen Schönheiten, welche sie darbieten, nicht mehr mit dem Ernst und Eifer studirt, wie dies früher gute Sitte war.

Um sich eine genaue Kenntniss der Formen zu verschaffen, deren geistvolles Spiel den echten Forscher sein ganzes Leben lang unablässig beschäftigen kann, genügt das staunende Verweilen vor den Originalen nicht. Diese sind bei ihrer durch die Räumlichkeit bedingten Aufstellung dem Blick an vielen und entscheidenden Stellen schwer zugänglich. Auch lassen sie manche Eigenthümlichkeiten, die der Gypsabguss augenblicklich enthüllt, kaum wahrnehmen. Man sollte nicht blos von dem Ganzen, sondern auch von mehreren Theilen Abgüsse besitzen, die der Betrachtende jeder Lichtwirkung und auch solchen, für welche sie nicht berechnet sind, auszusetzen im Stande wäre. Nur auf diese Weise möchte eine Formenkenntniss zu erlangen sein, welche uns zu einer Herrschaft über die plastischen Schönheitsverhältnisse verhelfen könnte, die einigermassen derjenigen entspräche, die sich der methodisch forschende Geist des Grammatikers über die metrischen Gesetze der griechischen Dichtkunst zu verschaffen gewusst hat.

Bis jetzt ist eine solche sichere und eindringliche Kenntniss der Hauptwerke griechischer Kunst das Eigenthum nur weniger Bildhauer, die sich derselben mit Eifer und Liebe befleissigt haben. Die Maler sind von dem Studium dieser Denkmäler seit geraumer Zeit abgezogen worden, und da, wo sie sich demselben nicht entziehen können, pflegt es ihnen nicht geringe Unbequemlichkeit und zuweilen selbst Ekel zu verursachen. Gegen eine solche idiosynkrasische Abneigung des Geschmacks wäre insofern nichts einzuwenden, als der Kunstgenuss, sowie alle höheren Regungen des menschlichen Geistes keiner Art von Zwang unterworfen werden dürfen. Bedenken erregen solche ausschliessliche Einseitigkeiten nur dann, wenn sie anderen bei dem Ergründen der Wahrheit störend in den Weg treten und Begriffe erzeugen und verbreiten, welche nothwendig dazu beitragen müssen, die Sinne zu verwirren und zu dem Glauben Veranlassung zu geben, dass das Reich der Schönheit der wissenschaftlichen Wahrheit un-

zugänglich sei und dass der Geschmack keine Gesetze kenne. Dadurch, dass man bei der Erweiterung des Gebiets der Kunstgeschichte, welche seit dem ersten Jahrzehend des laufenden Jahrhunderts in staunenswerther Ausdehnung erfolgt ist, dieselben festzustellen versäumt hat, ist eine Willkür zur Herrschaft gelangt, welche schreckhafte Verheerungen angerichtet hat. Die Vertreter der einzelnen Fächer und Ansichten haben sich einander bekriegt, statt sich durch strenge Begriffsbegränzung zu fördern und zu ermuthigen, und die wissenschaftliche Freizügigkeit hat eine Zügellosigkeit der Ansprüche auf den Alleinbesitz der wahren Ansicht zur Folge gehabt.

42. Der Torso vom Belvedere.

Um die Schönheiten verstehen und würdigen zu lernen, welche die beklagenswerth verstümmelten Reste eines der edelsten Kunstwerke, die uns das Alterthum überliefert hat, zum Gegenstand der grössten und allgemeinsten Bewunderung der Künstler und Kenner erhoben haben, bedarf es einiger Zeit und einer gewissen stillen Hingebung, ohne welche sich leicht eine gemachte Begeisterung erzeugt, die von nachtheiligeren Folgen ist, als naive Unkunde und Gleichgültigkeit. Der Blick muss allmälig feste Haltpunkte zu gewinnen suchen und von diesen aus die zarten Umrisse der Muskeln begleiten, welche diesen Riesenkörper in eine Thätigkeit versetzen, die sich hier ebenso sanft als unwiderstehlich kundgiebt. Die Vereinigung dieser beiden Attribute aber bietet gerade den Begriff der reinsten Kraft dar. Diese sehen wir daher vor allem in dem aller Erdenmühen überhobenen, in den Götterkreis aufgenommenen und mit der Göttin ewiger Jugend vermählten Herakles verherrlicht.

Es scheint nämlich kaum einem Zweifel mehr unterworfen zu sein, dass der verklärte Heros in diesem Denkmal dargestellt gewesen sei, wie er an der zu seiner Linken erscheinenden Wundergestalt der Hebe begeisterungsvoll emporschaute. Um dies mit Bequemlichkeit thun zu können, ist er genöthigt, der Wirbelsäule eine solche Stellung zu geben, dass das Haupt sich auf derselben nach jener Seite hin mit

der möglichst grössten Freiheit zu bewegen vermag. Das freudige Staunen, von welchem der ganze Körper zu erbeben scheint, drängt ihn unwillkürlich und instinctmässig in diese Lage, und wenn wir hinter der Statue Platz nehmen, gewahren wir, wie jener wunderbar gezimmerte Knochenstamm von den grossen mit ihm verwachsenen Muskelsträngen so weit nach der Rechten hinübergezogen wird, als es die unlösbare Fügung seiner Ringe gestattet. Vom Nacken ist gerade so viel noch vorhanden, als nöthig ist, um die Bewegung des Halses nach der Linken hin beurtheilen und das Ergebniss dieser hier so ausführlich und wahrheitsgetreu geschilderten Körperanstrengung mitfühlen zu können.

Wem es darauf ankäme, sich von der organischen Fügung des Menschenleibes eine recht naturgemässe und daher echt poetische Anschauung zu verschaffen, der würde gut daran thun, alle Kenntnisse, die er von der Construction der einzelnen Theile und ihrer Functionen gewinnen könnte, zunächst zum Verständniss dieses Kunstwerkes zu verwenden und sie wiederholt an demselben zu prüfen. Denn gerade weil es sich hier nicht um eine materielle Anstrengung handelt, die stets eine einseitige Thätigkeit hervorruft, sondern weil hier das unbewusste Zusammenwirken aller Bewegungsorgane für einen einzigen im gemeinen Leben kaum je beach teten Zweck mit einer solchen Klarheit und Anmuth geschildert ist, gelangen wir zum Anblick jenes zarten Gewebes, zu welchem die mächtigsten Bildungen verschlungen sind. Nirgends tritt uns der menschliche Körperbau bei der höchsten Kraftentwickelung, deren er fähig ist, so harmonisch veredelt entgegen, wie in diesem Sturz, und die zarten Umrisslinien, welche die grossen Lappenmuskeln, die von dem Kreuz aufsteigen und der Gestalt so zu sagen unter die Arme greifen, bilden, bieten eine solche verklärte Schönheit dar, dass wir Angesichts derselben der völligen Verschmelzung, ja der gänzlichen Durchdringung von Substanz und Geist inne werden. Denn hier ist alles Leben und Wahrheit. Ursache und Wirkung stehen in einem sichtbaren, unmittelbaren Zusammenhang. Sobald nur der Schleier gelüftet ist, welcher unsere Blicke umfangen hält, ist auch das Wesen selbst nicht mehr

durch die Erscheinung verhüllt, sondern diese dient jenem zum Spiegel. Wer in solchem Widerschein schauen gelernt hat, wird des Genusses der Schönheit theilhaftig. Diese ist im Grunde nichts anderes als eine Offenbarungsweise dessen, was auf anderem Wege nicht gelehrt werden kann. Sie bezeichnet den reinsten Ausdruck der Idee vermittelst des vollendetsten sinnlichen Gleichnisses. Je näher dieses an den Sinn der Natur herantritt, desto klarer und tiefer setzt sich der Gedanke ab.

Sowie derjenige, welcher sich bemüht, in die Schönheiten eines formell vollendeten Gedichtes tiefer einzudringen, einer genauen Kenntniss der Metrik weit mehr bedarf, als der Poet, welcher ein solches mehr instinctmässig nachzubilden gewohnt ist, so sollte sich eigentlich auch derjenige, welcher sich auf ein feineres Studium der so viel gepriesenen griechischen Kunstformen vorzubereiten wünscht, des Studiums gewisser Bildungsgesetze des menschlichen Leibes weit mehr befleissigen, als dies der Künstler, dem sie sich auf ganz anderem Wege einprägen, nöthig hat. Die Anwendung der herrlichsten Entdeckungen auf dem Gebiete der organischen Mechanik würde das Studium der alten Bildwerke nicht blos an sich befruchten, sondern auch zu einem Gegenstand methodischer Geistesbildung machen, welcher wenigstens einem Theile der Jugend grosse und erhebliche Vortheile darbieten dürfte. Die Bewunderung eines Werkes wie der Torso verliert sich ohne eine solche zergliedernde Betrachtung sehr bald in leere Phrasen, und selbst die kunstgeschichtliche Erörterung der Epoche seiner Entstehung ist nur mit Hülfe der scharfen Beleuchtung der vergleichenden Symmetrie möglich. Erst wenn einmal der Archäologie die Mittel zu Gebote gestellt sein werden, deren sie bedarf, um solche Untersuchungen in der Weise, wie dies die Grammatik bereits so erfolgreich bei Erschaffung einer wissenschaftlichen Metrik gethan, einzuleiten, wird man solche Fragen so zu fassen vermögen, dass eine ausweichende Antwort nicht mehr gestattet ist.

Bei dem gegenwärtigen, fast beklagenswerthen Stande unserer Kenntnisse, die sich im günstigsten Falle auf die zufälligen Erfahrungen eines wahrhaft gebildeten, auch des

Worts und der Mittheilung mächtigen Bildhauers, nie aber auf entscheidende Zwangsversuche stützen, müssen wir uns damit begnügen, den Grad der Vollendung und geistigen Höhe, welche meist mit der Zeitbestimmung zusammenzufallen pflegt, auf dem Wege des Gefühls und mit Hülfe vergleichender Beobachtungen festzustellen. Obwohl dies Verfahren uns der Wahrheit nicht einmal annäherungsweise versichern kann, sondern den einen in dieser, den anderen in einer ganz entgegengesetzten Richtung forttreibt, so kann es doch dazu dienen, eine tiefere Vertrautheit mit dem Gegenstand vorzubereiten.

Es ist kaum ein Standpunkt zu bezeichnen, von welchem sich dies wunderbar vollendete Werk am besten ausnähme, noch viel weniger aber ein solcher, welcher die Einsicht in vereinzelte Fehler und Schwächen gewährte. Von allen Seiten bietet sich dem Blick eine endlose Mannigfaltigkeit dar, ein Spiel der Linien, wie wir es kaum auf einem so beschränkten Flächenraum für möglich halten sollten, das sich aber jeden Augenblick noch steigern lässt, wenn man sich vor dem Marmor in verticaler Richtung auf- und abbewegt und von den zahllosen Flächen der Modellirung möglichst verschiedene Ansichten zu gewinnen sucht. Diese erreicht natürlich ihre höchste Zartheit bei der Darstellung derjenigen Theile, welche ausschliesslich aus Weichgebilden bestehen. An dem Unterleib zunächst offenbart sich jene sanfte Formenfülle, welche auf ein irdischen Bedürfnissen und Leidenschaften nicht mehr untergebenes Wesen, auf den bereits in die Göttergemeinschaft aufgenommenen Zeussohn hinweist.

Was Plinius unter dem Marmorruhm des Praxiteles verstanden habe, lehrt uns dieses prachtreiche Bruchstück der Gruppe des Apollonius aus Athen, eines Künstlers, von dem wir kaum mehr wissen, als dass er der Sohn eines gewissen Nestor gewesen ist. Im Alterthum mochte dieser Beisatz genügt haben, ihn von den vielen Künstlern gleiches Namens zu unterscheiden, von denen wir Kunde haben. Wann er gelebt, ob er diese Schöpfung auf heimischem Boden zur Ausführung gebracht, in welchem Verwandtschaftsgrad er zu den alten Kunstschulen gestanden habe, alles dieses sind

Fragen, die erst einmal geschickt gestellt werden müssen, um eine bündige Beantwortung zuzulassen. Aus der Auffindung dieses Marmors beim Theater des Pompejus auf die Gleichzeitigkeit desselben zu schliessen, scheint um so gewagter, als der Kopf der Statue des Pompejus und alle übrigen in der Nähe dieses Gebäudes aufgefundenen Bildwerke eher das Gegentheil beweisen könnten.

43. Der Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus.

Der Peperinsarkophag des Urgrossvaters des grossen Scipio Africanus, welcher hier aufgestellt ist, darf als eines der wichtigsten römischen Nationaldenkmäler betrachtet werden. Als ein Werk des fünften Jahrhunderts der Stadt ist die Zeichnung sogar von einer auserlesenen Reinheit und wir erblicken in ihr Einfachheit mit Geschmack gepaart. Die Basis zeigt eine feine Gliederung und die Rosetten zwischen den Triglyphen sind von anmuthreicher Erfindung. Der Deckel ist mit einem Rundstab geschmückt, an dessen beiden Enden aus einer Blätterscheide ionische Voluten von sehr gefälligem Linienschwung hervorwachsen. Was aber dieses Denkmal ganz besonders anziehend und bedeutungsvoll macht, ist die altlateinische Inschrift, welche die edlen Eigenschaften, Würden und Verdienste des grossen Altvordern in echt patriarchalischer Weise und in kernhaften Ausdrücken verkündet. Die ungewöhnliche Folge der Namen und die ganze Wortstellung weist auf jene alterthümlichen Versarten hin, deren sich die Römer bei Abfassung ähnlicher Grabschriften häufig bedient haben. Der Inhalt dieser wenigen, aber vollklingenden Zeilen ist ungefähr folgender:

Cornelius. Lucius. Scipio der Bärtige. seines Vaters Gneius ehelicher Sohn. ein tapferer Mann und weise. dessen Gestalt seiner Tugend sehr nahe gleichkam — Consul. Censor. Aedil. so bei euch gewesen — Taurasia. Cisauna. in Samnium hat er genommen — unterworfen hat er sich ganz Lucanien — und Geisseln hat er weggeführt.

Umher sind alle die anderen Inschriften eingemauert, welche man von den Begräbnissstätten der übrigen Mitglieder

der Scipionenfamilie abgesägt hatte, nachdem das Erbbegräbniss, welches sie barg, im Jahre 1780 in der Vigna Sassi entdeckt worden war. Auch die auf dem Sarkophag aufgestellte Büste, deren hohes Alter der Perperin, aus dem sie gefertigt ist, bezeugt, wurde daselbst gefunden. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge stellt sie einen der Scipionen dar, vielleicht den L. Cornelius Scipio, des Gneius Sohn, auf welchen eine der ältesten Inschriften unter den hier vorhandenen hinzuweisen scheint.

44. Prunkgefäss, von Seepferden getragen.

Es ist ein eben nicht häufig vorkommender Glücksfall, wenn von dem einen oder dem anderen der prachtreichen Marmorgefässe, an denen die römischen Museen reich sind, auch der Fuss erhalten ist. Das in der Mitte der anstossenden runden Vorhalle aufgestellte zeigt, wie geschmackvoll und sinnig die Alten bei der Bildung solcher Füsse verfahren sind. Drei Seerosse tragen auf den Spitzen ihrer Delphinschwänze die mit einem anmuthigen Ringelgeflecht verzierte Scheibe. Auf dieser ruht der am Boden mit Akanthuslaub geschmückte Marmorkessel, dessen eingezogenen Hals ein Epheukranz umschliesst. Der Körper des Gefässes ist gerippt und mit Pfeifen verziert. Im Inneren ist auf dem Boden eine elegant gezeichnete Rosette angebracht.

Auf der vor dieser Halle gelegenen Loggia, von der dieser Theil des Vatican den Namen des Belvedere führt, weil sie in der That eine der herrlichsten Aussichten auf die Stadt, die Campagne und die Gebirgskette darbietet, ist eine antike Windrose aufgestellt, welche auf ihren zwölf verticalen Seitenflächen die Namen der Winde in griechischer und lateinischer Sprache aufführt. Dieses in seiner Art einzige Denkmal ist im Jahre 1779 in dem Garten der Mönche vom Berge Libanon, am Fusse des Esquilin nach dem Colosseum hin, gefunden worden. Die vier Himmelsgegenden sind auf der horizontalen Fläche dieses zwölfkantigen Marmorblockes angegeben, diese aber einfach in lateinischer Sprache als Morgen, Mittag, Abend und Mitternacht bezeichnet. Die

Stange der Windfahne scheint in dem Mittelpunkte derselben eingelassen gewesen zu sein.

45. Meleager.

Der Ruf gewisser Kunstwerke ist nicht immer von der Trefflichkeit der Arbeit abhängig, sondern wir finden gar oft, dass derselbe nach Maassgabe ihres geistigen Inhalts festgestellt worden ist und dass die Menge selbst, trotz der Einreden kleinlicher Kritiker, immer wieder auf das Ansehen zurückkommt, dessen sie früher genossen. Die Statue des Meleager, welche eine von denen ist, die seit dem Wiederaufleben des antiken Geschmackes classisches Ansehen geniessen, gehört vor allen hierher. Als sie noch im Palast Pighini stand, wohin sie unmittelbar nach ihrer Auffindung vor Porta Portese versetzt worden zu sein scheint, war sie der Gegenstand der Bewunderung des Raphael und des Michel Angelo. Von letzterem namentlich wird berichtet, dass er die Wiederherstellung der fehlenden linken Hand nicht habe wagen wollen. An einer solchen traditionellen Angabe mag noch so wenig Wahres sein, die Thatsache, dass die Statue noch heute mit ihrem Stummel vor uns steht, beweist jedenfalls, dass die grossen Bildhauer des sechzehnten Jahrhunderts das geistvoll gedachte Werk an einer so gefährlichen Stelle nicht haben berühren wollen. Die nachkommenden Geschlechter haben gleiche Scheu bewahrt, trotzdem dass die Ergänzung gerade dieses Theils wesentlich dazu beigetragen haben würde, die Composition zu heben, da die den Jagdspeer haltende Hand gewissermassen das Ausgangsmotiv derselben bildet. Denn die seitliche Neigung der Statue und die etwas gehobene linke Schulter beweisen, dass der Held sich auf denselben leicht und mit anmuthreicher Nachlässigkeit aufstützt. Die eigenthümliche Raschheit, mit welcher er um sich blickt, verkündet den leidenschaftlichen Jäger, und der gewaltsame Faltenbruch, welchen die um den linken Arm geschlagene Chlamys wahrnehmen lässt, weist auf jene Heftigkeit des Wesens hin, das dem kalydonischen Sieger zum Verderben gereichen sollte. Die wunderbar feine Charakterzeichnung ist es besonders, welche diese Statue so

hoch stellt. In ihr ist von jedem Zug aus dem Leben des Heros, welchen Homer dem zürnenden Achilles als warnendes Spiegelbild vorstellen lässt, getreue Rechenschaft abgelegt. Die unvergleichlichen Tugenden des Sohnes der Althaea fallen genau mit seinen unheilvollen Eigenschaften zusammen, so genau, dass nicht einmal eine augenblickliche Trennung der einen von den anderen gedacht werden kann. Heldenmüthige Aufopferung und unversöhnliches Selbstgefühl, Thatendrang und kalte Zurückhaltung, liebevolle Hingebung und nicht zu beherrschender Jähzorn liegen hier in einer und derselben Empfindung verschlossen beisammen. Jede Bewegung ist in diesem doppelten Sinn gestellt. Wie das Zünglein einer Wage scheint sie nur das Atomengewicht zu erwarten, um nach dieser oder jener Seite hin den Ausschlag zu geben. Hier steht jeden Augenblick alles auf dem Spiele, und je tiefer man in den Charakter des dargestellten Helden eindringt, um so deutlicher versteht man den Sinn der Sage, der zufolge sein Leben sympathisch an einen halbverkohlten Feuerbrand geknüpft war. Es bedarf nur der Flamme, um wie dieser widerstandslos verzehrt zu werden. Alles dies ist nun mit unnachahmlicher Bündigkeit in den Zügen des Antlitzes zusammengefasst, in welchem die Schönheit dieses Kunstwerkes auch ihren Hochpunkt erreicht. Dieses ist so geistvoll wie in wenigen anderen der auf uns gekommenen Heroenköpfe. Nimmt man dazu die vortreffliche Erhaltung derselben, so begreift man, wie dieses Denkmal zu einem so hohen Ruhm hat gelangen und ihn Jahrhunderte lang hat behaupten können. Jetzt, wo man mehrere Wiederholungen davon hat kennen lernen, sieht man deutlich, dass uns dasselbe nur einen Theil der Schönheiten eines noch weit vollendeteren Originals aufbewahrt hat. Ob dieses ursprünglich mit dem Eberkopf verbunden gewesen ist, der hier zur Marmorstütze verwendet erscheint, ist eine Frage, die vorerst offen gelassen werden muss. Der Hund ist als gleichgültiges Beiwerk in der vaticanischen Statue etwas auffallend vernachlässigt. Der Mangel an Ausführung in den sonst schön und geistvoll angelegten nackten Körpertheilen ist im Gegensatz zu dem ungleich sorgfältiger behandelten Kopf fast befrem-

dend. Man kann es sich nur so erklären, dass alles übrige unvollendet gelassen worden ist.

46. Trapezophor mit kauernden Greifen.

Zu beiden Seiten der nach dem Hof hinführenden Thür sind in die Wände der an demselben liegenden Vorhalle die Reliefs eingelassen, mit denen ursprünglich eine jener aufrecht stehenden Marmorplatten geschmückt gewesen ist, deren sich die Alten zur Unterstützung der Prunktische zu bedienen pflegten. Da beim Einmauern die eine Hälfte verloren gegangen sein würde, hat man sie in der Mitte durchgesägt und so zwei Reliefs gewonnen. In der Villa Negroni, aus der dieses Denkmal stammt, befand sich vormals auch das Gegenstück dazu, welches nach England gegangen sein soll. Was diesen Marmor besonders beachtenswerth macht, ist die streng architektonische Anordnung und die stylhafte Ausbildung des hier angebrachten Bilderschmuckes. Nicht blos die dargestellten Geräthe und die als Träger verwandten Greifen, sondern auch die mit lebendigem Geberdenspiel eingeführten Satyrn sind den Gesetzen einer alles in gewisse Gränzen zurückdrängenden Symmetrie untergeben worden, die das Ganze beherrscht. Regungslos kauern die geflügelten Adlerlöwen an den beiden Enden. Zwischen ihnen sind zwei mit langherabhängenden Binden geschmückte Thyrsusstäbe kreuzweis angebracht und über diesen erblickt man bacchische Instrumente, durch Ketten verbundene Schellenpaare und Crotalen, während in der Mitte sich ein Rebenzweig ausbreitet, der mit drei Trauben belastet ist. Nach diesen scheinen die beiden Satyrn zu greifen, welche mit ausdrucksvoller Geberde auf den bekränzten Mischkessel losstürzen, dessen verlockender Inhalt ihre Blicke gefangen hält. Wie versteinert stehen sie da in dem Augenblicke der höchsten Lust und Wonne, die jede ihrer Bewegungen kundgiebt.

47. Bacchische Urne mit Löwenköpfen.

Diese mächtige Urne ovaler Form, welche beim Graben der Fundamente der Sacristei von St. Peter im Jahre 1777 entdeckt wurde, ist zur Bergung zweier in derselben aufge-

fundenen Skelette verwendet gewesen. Ursprünglich mag sie indess als prachtartiges Keltergefäss gedient haben, ohne dass es materiell dazu gebraucht worden ist. Die Composition, mit welcher es geschmückt ist, verdient namentlich in Betracht der strengen Durchführung des architektonischen Vortrags Aufmerksamkeit. Die feierlichen Bewegungen des bacchischen Contretanzes sind trefflich dazu benutzt, den Figuren jene steife Haltung zu geben, welche die unmittelbare Verbindung derselben mit baulichen Formationen jeder Art erheischt. Die Motive, welche jedes einzelne Tänzerpaar zusammenführt, sind höchst sinnvoll und zart durchgeführt. Zwischen den riesigen Löwenmasken erscheint eine begeisterte Bacchantin mit dem Tympanum, vor der sich ein mit dem Pantherfell bekleideter Satyr, welcher einen Becher in der Linken gesenkt hält, verneigt. Ein bekränzter Panther mit einem Widderkopf unter der Klaue schaut lechzend nach ihm empor. Zur Rechten des Beschauers zeigen sich zwei Paare. In beiden erscheint der Satyr in orgiastischer Bewegung. Dem ersten naht eine Bacchantin mit der hocherhobenen mystischen Schwinge, die hier das Symbol der stets sich verjüngenden Natur birgt, anderemale aber dem neugeborenen Dionysos zur Wiege dient. Vor dem anderen, welcher ein Tympanum an einem Bande begeisterungsvoll emporhält, steht eine Frau in ernster Haltung mit dem Henkelkrug in der Rechten. Links neben der anderen Löwenmaske umtanzt ein Satyr mit Pedum und eine reichdrapirte Bacchantin einen Altar, auf dem eine Satyrmaske liegt. Dahinter rührt eine andere die Cymbeln so stark, dass selbst der an den schrillenden Klang der Doppelflöten gewöhnte Satyr mit vergellten Ohren davon eilt. Besonders geschickt sind die an beiden Enden mit Pinienzapfen geschmückten Thyrsen, welche bis auf die drei zuletzt erwähnten Figuren sämmtliche Tänzer und Tänzerinnen führen, dazu verwendet, die Composition zu beleben und gleichzeitig symmetrisch zu binden. Unter jeder der beiden Löwenmasken erscheint ein Flügelknabe auf einem Panther reitend und einen Henkelkrug in den Armen haltend. Mythischer Benennungen bedarf es zum Genuss und zum Verständniss dieser geistreichen Composition

nicht, so wenig als Arabeskenpflanzen botanische Bestimmungen erheischen. Die Erhaltung dieses auserlesenen Denkmals ist vorzüglich.

48. Hekate die Titanen und Diana einen Giganten bekämpfend.

Dieses höchst merkwürdige Friesstück, welches aus Villa Mattei stammt, ist in der Halle zur Rechten, unmittelbar neben dem Zimmer des Canova, eingemauert. Hekate erscheint als matronale Göttin mit einem über das Haupt gezogenen Schleier und stürzt sich mit zwei Fackeln den Titanen, die bereits Bergeshöhen erklimmt haben, entschlossen entgegen. Der eine derselben ist zwar vor ihr zusammengesunken, erhält aber soeben durch einen jüngeren Gefährten einen mächtigen Steinblock, den dieser in beiden Armen herbeischleppt. Die Schilderung dieser Scene ist voll dramatischen Lebens und alles weist auf eine sehr grossartige Composition hin, welche die Titanenschlacht in weiterer Ausführlichkeit behandelt zu haben scheint. Die Titanen selbst sind vollkommen menschlich gebildet, während der Gigante, den Diana mit dem Bogen bekämpft, auf Schlangenfüssen daherschreitet. Er hat beide Hände mit Steinen bewehrt, während die eine der Schlangen den Hund der Göttin, der sich auf seine Schenkel stürzt, ins Genick beisst. Auch dieser Theil der Composition ist sehr inhaltreich, und besondere Beachtung verdient die grossartige Behandlung der Landschaft, welche einen malerischen Hintergrund bildet, ohne das Wesen und den Charakter der Sculptur zu benachtheiligen. Mythologisch ist die Gegenüberstellung der menschlich gebildeten Titanen und der schlangenfüssigen Giganten nicht weniger interessant als die der alten und neuen Götter, welche durch Hekate und Diana vertreten werden. An diesem Beispiel sehen wir recht deutlich, wie diese beiden Frauenwesen zwar einander genau entsprechen, ohne sich jedoch mit einander zu vermischen: eine Unterscheidung, die man nur allzu häufig zu machen vergisst. Es ist kaum zu sagen, von welchem Nutzen die Kenntniss der Fortsetzung dieser Darstellung, welche offenbar auf eine weitere Entfaltung dieses so ergie-

bigen Themas angelegt gewesen ist, für uns sein würde. Haben wirklich Scenen aus der Titanen- und Gigantenschlacht mit einander gewechselt, so ist dies eine Kunstform, von der kaum ein anderes Beispiel bekannt ist. Sind dagegen beide Scenen aus zwei verschiedenen Cyklen herausgenommen und hier zu einem solchen Parallelismus vereinigt, so ist dies eine nicht weniger bedeutungsvolle Thatsache. In dem einen wie in dem anderen Fall weist dieses Denkmal auf andere hin, von deren ehemaligem Vorhandensein wir kaum eine Ahnung haben.

Nicht blos die Form unserer Reliefplatte, sondern auch der Vortrag weisen darauf hin, dass sie für eine hohe Aufstellung bestimmt gewesen ist. Sie kann aber kaum zu etwas anderem als zu einem Fries gehört haben. Diesen müssen wir uns seiner Natur nach von grösserer Ausdehnung denken, und die Annahme der Fortsetzung des hier angedeuteten Gegenstandes wird daher zur Nothwendigkeit.

Obwohl die Arbeit selbst ebensowohl als das Material, welches aus carrarischem Marmor besteht, auf römische Zeit hinweisen, so werden wir doch annehmen müssen, dass die Composition griechischer Erfindung angehört. In wie weit sie mit späteren Elementen versetzt ist, lässt sich zur Zeit noch nicht ermitteln. Die Landschaft erinnert allerdings an vereinzelte Werke aus der Zeit des Hadrian, zu dessen Geschmack diese Art des mythologischen Gedankenganges allerdings sehr wohl passen würde. Es kann nicht genug beklagt werden, dass wir über den Fundort gerade dieses so wichtigen, in seiner Art einzigen Denkmals aller genaueren Nachweisungen entbehren. Diese würden nicht blos über die Natur der Darstellung und die Bestimmung des Denkmals selbst Licht verbreiten können, sondern auch topographisch sehr interessant sein müssen. Denn gehört es wirklich zu einem Fries, so werden die Darstellungen und das Gebäude, welches mit denselben geschmückt gewesen ist, mit einander in einer deutlichen Wechselbeziehung gestanden haben, zu deren Ermittelung eine schwache Andeutung ausreichen könnte.

Die Höhe des Frieses ist übrigens beträchtlich, da die Platte $4^1/_2$ Palm in der Höhe misst.

49. Mercur.

Diese höchst sorgfältig und meisterhaft ausgeführte Nachbildung eines im Alterthum sehr berühmten Originals, von dem zahlreiche Wiederholungen auf uns gekommen sind, ist dem Ausspruch des Poussin zufolge diejenige Statue, welche die Verhältnisse des menschlichen Körpers am reinsten darstellt. Es ist daher unbegreiflich, wie man sich bei derselben nicht des Polyklet erinnert hat, von dem ein Mercur erwähnt wird und dessen Werke bekanntlich gerade durch ihre vollendete Symmetrie ausgezeichnet waren. Auch scheint mit einer solchen Annahme der an sich unscheinbare Umstand zu stimmen, dessen Plinius ausdrücklich gedenkt. Dieser berichtet nämlich, dass die Statuen des Polyklet auf einem Beine geruht hätten, was bei der unsrigen vernehmbar genug hervortritt. Der Charakter des dargestellten Gottes erscheint hier in seiner höchsten Vollendung. Als der Schöpfer der Palästra steht er seiner selbst mächtig vor uns da und darf als die edelste Frucht dieser Bildungsanstalt betrachtet werden. Mit der Lösung praktischer Lebensaufgaben beschäftigt, ist er still in sich selbst gekehrt und bei scheinbarer äusserer Ruhe befindet sich der innere Sinn in der lebhaftesten Thätigkeit. Sein Auge lässt auch inmitten dieses Versenktseins den alles durchdringenden Scharfblick wahrnehmen, der diesen Gott vor allem auszeichnet. Seine Lippen sind der Sitz süsser Ueberredungsgabe und sein krauses Haupthaar verkündet die den gewandten Gliedern inwohnende Kraft. Die über die linke Schulter geworfene Chlamys dient dem Arm, welchen er mit derselben umwunden hat, statt des Schildes. Die rauh gelassene Oberfläche der Draperie setzt sich ebenso wie die Haare und der als Stütze dienende Palmenstamm malerisch von den glatt geschliffenen Flächen des Nackten ab. Mit Ausnahme der Hände und des rechten Armes ist die Figur gut, ja trefflich erhalten. Denn obwohl die Füsse gebrochen gewesen sind und beim Zusammensetzen vielleicht auch etwas gelitten haben, so sind sie dadurch doch nicht so entstellt worden, wie man wohl gemeint hat.

Obwohl kein äusseres Abzeichen des Mercur vorhanden

ist, kann doch über die Bedeutung der Statue kein Zweifel obwalten, da eine im Palast Farnese vorhandene Wiederholung derselben mit Flügeln an den Knöcheln versehen ist. Bei der vaticanischen Statue scheint der Künstler sie weggelassen zu haben; denn die Annahme, dass sie bei der Wiederherstellung beseitigt worden seien, dürfte mehr als gewagt sein. An der neuerlich in Griechenland entdeckten Nachbildung desselben Urbildes scheinen sie ebenfalls zu fehlen.

Diese Statue stammt aus einer in der Nähe von S. Martino a' Monti veranstalteten Ausgrabung. Dort lag der Theil der Thermen des Titus, welchen Trajan hinzugefügt und Hadrian wahrscheinlich vollendet hatte. Von letzterem mag die Benennung des Adrianello herrühren, die jener Oertlichkeit bis in neuere Zeiten verblieben war und die vorzugsweise wohl Grund gewesen ist, dass man sie für eine ideale Porträtbildung des Antinous genommen hat, eine Annahme, die jetzt als durchaus irrig erwiesen ist. Dagegen wäre es wohl möglich, dass wir in diesem Werke eine meisterhafte Nachbildung aus der Epoche des Trajan und Hadrian vor uns hätten, was, so auffällig es auch klingen mag, in der That viel Wahrscheinlichkeit hat. Was die Technik betrifft, so hat gerade diese Zeit Staunenswerthes geleistet und an Treue in der Nachbildung berühmter Meisterwerke der Vorzeit scheinen die damaligen Künstler, welche ein eigenes Geschäft vom Copiren gemacht haben mögen, die der früheren an eigenen Ideen reicheren Perioden überboten zu haben. Sobald sich dies erweisen lässt — und die Mittel scheinen dazu vorhanden zu sein — kann unser Denkmal nur dadurch gewinnen. Denn für kunstgeschichtliche Betrachtungen würde sein Werth dadurch erhöht werden, da wir doch nun einmal darauf verzichten müssen, das Urbild selbst je zu erblicken oder demselben auf anderem Wege näher zu kommen. Von der hohen Vollendung desselben und von seiner poetischen Bedeutung erhalten wir aber durch den vaticanischen Marmor einen so vortheilhaften, ja vielleicht erschöpfenden Begriff als von irgend einem der berühmten Götterbilder des Alterthumes.

50. Der Laokoon.

Dieses Wunder der Kunst, wie Michel Angelo die Gruppe des Laokoon zu nennen pflegte, steht unter den auf uns gekommenen antiken Denkmälerschätzen in jeder Beziehung einzig da. Nicht blos die bei so grossem Umfang treffliche Erhaltung und seine hohe Vollendung stellen es als unvergleichbar hin, sondern es unterscheidet sich auch ganz besonders dadurch von allen übrigen Werken der plastischen Kunst, dass es dem Pathos einen Spielraum gestattet, wie er von dem streng auf das Ethische gerichteten Alterthum sonst kaum irgendwo eingeräumt wird. Hierin aber liegt gerade der Zauber, welchen diese tief ergreifende Darstellung auf den modernen Sinn ausübt, der sich von ihr mächtiger angezogen fühlt als von jedem anderen Kunstwerke der classischen Vorzeit. Nur die Niobe würde sich mit demselben in dieser Beziehung vergleichen lassen, wäre nur diese in einer Nachbildung gleicher Vollendung erhalten.

Wir erblicken in dieser geschlossenen Gruppe — eine solche hat Plinius durch die sonst gleichgültige Angabe bezeichnen wollen, dass sie aus einem einzigen Marmorblock gebildet sei — den trojanischen Apollopriester ohnmächtig auf dem Altar zusammengesunken, an dem er eine Freistätte gesucht zu haben scheint. Er fällt als ein Opfer des Geschicks, dem er sich zu widersetzen gewagt hatte. Die edelste und reinste Begeisterung genügte nach den Begriffen der Alten nicht, eine solche Widersetzlichkeit gegen geheimnissvollen Götterwillen zu heiligen. Wer sich demselben nicht demuthsvoll zu fügen wusste, musste dem Fatum rettungslos erliegen. Hatte sich ja doch selbst Zeus vor dieser nur mit Scheu zu nennenden Macht gebeugt.

Spät erst pflegt der geblendete Sinn der Sterblichen zur Erkenntniss dieses obersten Weltgesetzes zu gelangen. Laokoon scheint in dem verhängnissvollen Augenblick dargestellt zu sein, in welchem ihm das Thörichte seines verwegenen Beginnens offenbar wird. Aber er ist nicht mehr frei, sich dem zürnenden Geschick zu ergeben, dieses hat ihn sich bereits unterworfen. Alles, was ihm übrig bleibt, ist, inmitten

des Todesringens jene edle Haltung zu bewahren, die bei den Alten so oft für das Endziel des ganzen Lebens galt. Diese unüberwindliche Festigkeit des sittlichen Willens ist es, welche der Darstellung jenen geheimnissvollen Reiz gewährt, der uns bittersüss berührt und in demselben Augenblick, wo uns das tiefste Mitgefühl in den Todeskampf hineinzureissen droht, mit dem Hauch der Verklärung anweht.

Laokoon leidet bereits von der Wirkung des Schlangengiftes, welches in seinen Adern wüthet. Schon hat der Zersetzungsprocess begonnen, in Folge dessen die sonst einem einzigen Willen untergebenen Organe plötzlich von diesem verlassen und krampfhaft in den verschiedensten Richtungen fortgerissen werden. In diesem Theil der Schilderung offenbart sich eine Tiefe des Wissens, welche mit Recht in Erstaunen setzt, ohne dass es bis jetzt einem gelungen wäre, dasselbe naturgemäss zu ergründen. Denn um von der hier entfalteten Formenfülle Rechenschaft ablegen zu können, bedarf es mehr als gemeiner anatomischer Kenntnisse. Es wird dazu vor allem jene hingebende Naturbeobachtung erheischt, die das, was sich auf dem Wege des Zwangsversuches nicht feststellen lässt, durch vorsichtiges Belauschen der in ewiger Gesetzmässigkeit wiederkehrenden Leiden des Menschengeschlechtes zu enthüllen sucht. Eine vorwitzige Kritik, wie sie sich mehr als einmal auch am Laokoon versucht hat, pflegt meist das als Fehler hinzustellen, was gerade zarteste Schönheit ist. Denn es handelt sich hier nicht um Gebilde, aus denen das Leben bereits entwichen ist, sondern die letzten gewaltigen Anstrengungen ziehen eine solche Ueberfülle von Lebensregungen zusammen, dass sie die krampfhaft gespannten Organe kaum mehr zu fassen vermögen und ihrer eigenen Thätigkeit zu erliegen in Gefahr sind.

Obwohl Laokoon mit seinen beiden Söhnen auf das innigste verbunden erscheint, so lassen diese drei Gestalten doch durchaus keinen geistigen Wechselbezug unter einander wahrnehmen. Der Vater ist bereits so tief in den Todeskampf versenkt, dass er nichts mehr ausser sich zu beachten vermag. Es bleibt ihm eben nur so viel Kraft, sich selbst

inmitten des tragischen Conflicts zu behaupten. Seine Blicke sind wehklagend gen Himmel gerichtet, während die Linke die seiner Hand entgleitende Schlange vergebens zurückzuhalten sucht. Instinctmässig zieht er die Seite ein, welche von dem giftigen Biss bedroht ist, und sein ganzer Körper weicht mit krampfhaftem Todesschauder nach rechts aus, wo der jüngere Sohn dem Schicksal bereits erliegt, was er noch abzuwenden bemüht ist. Dem zarten Knaben wird das Abscheiden aus dem Leben leichter als dem in voller Manneskraft verharrenden Vater, der, einem mächtigen Baumstamm gleich, tief in den Boden des Erdendaseins eingewurzelt ist, während jener wie eine geknickte Blume dahinwelkt. Der ältere der beiden Brüder ist der einzige, welcher noch bei vollem Bewusstsein ist und bei dem sich der Selbsterhaltungstrieb noch am mächtigsten zeigt. Des Vaters Jammergeschick erfüllt ihn mit Todesgrausen. Er ist auf nichts anderes als auf die eigene Rettung bedacht und sucht die Flucht dadurch zu ermöglichen, dass er sich bemüht, die Schlangenringe, welche den linken Fuss umfangen halten, abzustreifen, während sein rechter Ellenbogen von den Windungen des anderen Giftwurms gewaltsam eingeschnürt wird.

Als bedeutungsvolle Gegensätze sind diese beiden Nebenfiguren, die durchaus als solche angesehen werden müssen und daher in einem viel kleineren, für die Hauptgestalt durchaus bezuglosen Maassstab beigefügt sind, von der ergreifendsten Wirkung. Ohne ihre Hülfe würde der bildende Künstler nicht im Stande gewesen sein, den Seelenschmerz des Laokoon auf einen so hohen Ausdruck zu bringen. Denn dieser ist nur in seinem Widerspiel wahrnehmbar. Die beiden Knaben kennen nur körperliches Weh, bei dem Vater dagegen ist namentlich im Vergleich mit diesen das sittliche Gefühl überwiegend. Allerdings steht es auch bei ihm auf dem Verschwindungspunkt, denn er ist bereits da angelangt, wo der Körper der Seele den Dienst versagt, und wenn man dem Kopf des Laokoon zum Vorwurf gemacht hat, es sei nicht deutlich hervorgehoben, ob er weine oder lache, so liegt in diesem Einwand eine an sich richtige Beobachtung verborgen, die dem Kunstwerk zum höchsten Lobe gereicht.

Schmerzhafte Operationen pflegen bekanntlich bald mit Weinkrampf, bald mit Lachkrampf zu enden und in diesem Falle sehen wir beide in einander übergehen.

Um sich von der hohen Meisterschaft dieses Kunstwerks, welches zu den wenigen Originalen gehört, die auf uns gekommen sind, eine deutliche und feste Anschauung zu verschaffen, wird der Anfänger gut thun, mit der genaueren Betrachtung derjenigen Theile zu beginnen, welche die übersichtlichsten sind und eine Vergleichung mit den Erscheinungen des gemeinen Lebens am leichtesten zulassen. Dazu eignen sich besonders die zarten Formen der Knabenleiber, welche namentlich in den Händen und Füssen von einer sublimen Durchbildung sind. Auch die Draperie ist an diesen leicht verständlich und es bedarf nur einiges Fleisses und einer gewissen Achtsamkeit, um sich von dem hohen Werth der Marmorarbeit zu überzeugen und von den gewonnenen Haltpunkten aus zu den schwierigsten Theilen der Darstellung fortzuschreiten. Diese bietet natürlich die Hauptfigur dar, deren wunderbare Verdienste sich vor dem Original eigentlich gar nicht übersehen lassen, schon deshalb nicht, weil dieses für eine so hohe Aufstellung gar nicht berechnet ist. Man thut daher um so besser, mit der methodischen Betrachtung der Füsse zu beginnen und so allmählich emporzusteigen bis zum Kopf hin, dessen wahre Würdigung natürlich am schwierigsten ist und langes, aber anhaltendes Studium erheischt, wobei es zunächst darauf ankommt, sich von modernen Vorurtheilen nach und nach zu befreien, weil diese ein ganz falsches Verständniss zu veranlassen pflegen.

Plinius berichtet uns ausdrücklich, dass der Laokoon das Werk dreier Künstler der rhodischen Schule sei, die die Arbeit wahrscheinlich so unter sich vertheilt hatten, dass der eine das Modell anfertigte, während die anderen mit der Marmorausführung beschäftigt waren, wobei sie sich natürlich, da die Gruppe aus fünf Blöcken zusammengesetzt ist, gegenseitig unterstützen und in die Hände arbeiten konnten. Die Erfindung rührt wahrscheinlich vom Agesander her, der in einer anderen Inschrift als der Vater des Athenodorus genannt

wird, während die Vermuthung nahe liegt, dass dieser der jüngere Bruder des Polydorus sei.

Nun aber entsteht die grosse Frage, welche die gelehrte Welt seit länger als hundert Jahren beschäftigt, wann diese drei Künstler Agesander, Polydorus und Athenodorus gelebt haben? Plinius, der ihrer blos deshalb erwähnt, um an einem recht augenfälligen Beispiel zu zeigen, dass bei ähnlichen Künstlerverbindungen keiner zu gebührender Anerkennung und zu dem Ruhm gelange, auf welchen ein so ausgezeichnetes Werk ein Recht gebe, stellt sie in einer sehr träge gebildeten Phrase mit mehreren Künstlerpaaren zusammen, von denen er sagt, dass sie in ähnlicher Weise die palatinischen Wohnungen der Cäsaren mit sehr gepriesenen Statuen angefüllt haben.

So unbündig diese Ausdrucksweise ist und so sehr sich auch der Geschmacksinn gegen eine solche Annahme sträubt, so ist man doch zuletzt genöthigt, dieses fein ausgebildete Werk in die Kaiserzeiten zu versetzen. Wenn dies einerseits etwas sehr Befremdendes hat, so sind doch andererseits gerade in der Erfindung selbst Elemente vorhanden, welche auf eine solche Epoche, in welcher die Einbildungskraft durch eine scharf berechnende Technik unterstützt wurde, schliessen lassen. Namentlich ist die Breite auffällig, mit welcher die beiden Schlangen behandelt, ja offenbar dazu verwendet sind, die beiden Nebenfiguren mit der Hauptgestalt in einer Weise zu verketten, dass jene zugleich als Stützen dienen. In besseren Zeiten würde man solches Gewürm, allen bekannten Analogien zufolge, mehr symbolisch angedeutet, als auf diese Weise zur Schau gestellt haben.

Gefunden wurde die Gruppe bekanntlich unter Julius II in der Vigna eines gewissen Felice de Fredis, die in der Nähe der Sette Sale gelegen zu haben scheint. Ob dort auch der Palast des Kaisers Titus zu suchen sei, in welchem nach Plinius sich der Laokoon befand, lässt sich bei dem Mangel aller näheren Ortsbezeichnung nicht wohl beantworten. Dagegen liegt die Vermuthung nahe, welche auch öfters ausgesprochen worden ist, dass der Laokoon für den Titus gearbeitet worden sei. Bedenkt man, dass unter diesem

Kaiser die Thiergefechte ihre glänzendste Ausbildung erhielten und dass der Sinn der damaligen Zeit an ähnlichen, aber poetisch vergeistigten Darstellungen ganz besondere Freude haben musste, so bekommt eine solche Voraussetzung viel Ansprechendes. Endlich hat man noch mit Recht geltend gemacht, dass dieses Kunstwerk möglicher Weise unter dem Einfluss der glänzenden Schilderung des Virgil zu Stande gekommen sein könnte.

Die Erhaltung dieses Marmors ist wunderbar gut. Nur die wenigen freistehenden Theile, welche, wie die beiden rechten Arme der Knaben, eines Stützpunktes entbehrten, und der des Laokoon selbst, sind nicht vorgefunden worden. Ausserdem sind nur Kleinigkeiten, wie die grosse Zehe am linken Fuss des Vaters und ähnliche Theile von untergeordneter Wichtigkeit, ergänzt. Am wenigsten befriedigend und zum Theil sogar störend ist die Wiederherstellung des hocherhobenen Arms des Laokoon, und man hat daher vorgeschlagen, ihm eine andere Wendung zu geben und dabei als Motiv das Bestreben zu Grunde zu legen, die seinen Hals bedrohende Schlange vom Haupte abzuziehen, an welchem allerdings Marmoransätze zu bemerken sind. Entscheiden lässt sich über die Zulässigkeit einer solchen Vermuthung nur durch einen von kundiger Künstlerhand geführten Versuch.

51. Aschengefäss des C. Clodius Apollinaris.

In der offenen Halle ist dem Heraustretenden zur Rechten das Aschengefäss eines fünfjährigen Knaben aufgestellt, welches sich durch seine sinnvollen Verzierungen auszeichnet. Palmstämme sind zu Säulen verwandt und zwei weibliche Flügelfiguren reissen die Grabespforten auf, welche der neue Ankömmling auf Nimmerwiederkehr zu passiren hat. Dieses anmuthige Denkmal stammt aus Villa Mattei.

52. Grabesara des L. Volusius Saturninus.

Zur Rechten der Nische, in welcher die Statue einer die Schlange tränkenden Hygiea aufgestellt ist, steht eine vierseitige Ara von dem reinsten Geschmack, welche im J. 1827 aus dem an der Via Appia gelegenen Grabe der Familie

Volusia durch den mehrfach verdienten Sante Amendola, in dessen Vigna es lag, ans Licht gezogen worden ist. Obwohl dieses schöne Denkmal keine Inschrift bezeichnet, so scheint doch eine andere, gleichzeitig mit demselben entdeckte, dem L. Volusius Paris, mit Erlaubniss seines Herrn, geweihte Ara, welche auf der entgegengesetzten Seite aufgestellt ist, die obige Benennung zulässig zu machen. Sie ist deshalb von Wichtigkeit, weil sie uns die hier auf einer Sella curulis thronende Consularperson kundgiebt, deren lebensvolles Porträt einen sehr geschickten Künstler verräth. Der Franzenbehang des Stuhls und die Fussbank weisen auf die hohe Stellung des leibhaftig geschilderten Individuums hin. Die beiden vorderen Ecken der Ara sind mit liegenden Sphinxen geschmückt, zwischen deren Flügeln Laubwerk hervorspriesst. Von den über denselben emporsteigenden Pilastern hängen zwei Fruchtschnüre herab, zwischen denen eine Maske eingeknüpft ist. Die Seiten schmücken Volutenwülste und ein mächtiger Lorbeerkranz.

53. Basrelief von einem Triumphbogen.

Das zur Linken der Nische eingemauerte Basrelief ist nicht blos deshalb bemerkenswerth, weil es von einem der vielen Triumphbögen stammt, mit denen die Strassen des alten Roms prangten, sondern auch wegen des sinnvollen Motivs, das der Künstler angebracht hat, um die Eintönigkeit der ewig sich wiederholenden Prachtaufzüge zu unterbrechen. Wir sehen nemlich hier die Roma selbst mit dem Labarum in der Hand der Triumphalprocession voraneilen und mit zurückgewandtem Blick dem Kaiser die Siegespfade zeigen, welche auch ihm nach so vielen anderen zu wandeln beschieden ist. Es ist, als ob die Göttin mit dem Zeigefinger die Fusstapfen andeuten wolle, welche die grossen Feldherren der Vorzeit zurückgelassen haben und in die auch er eintreten soll. Zwei Siegesgespanne folgen ihr umdrängt von einer Menge lorbeerbekränzter Soldaten und Lictoren.

Für uns, die wir die historischen Bezüglichkeiten einer solchen Darstellung nicht kennen, geht natürlich ein grosser Theil des Reizes, den sie den Zeitgenossen bieten musste,

verloren. Wenn man indess einmal alle derartige Bruchstücke zusammengestellt und methodisch erläutert haben wird, dürften uns manche dieser an sich so wichtigen Denkmäler weit näher gerückt werden, als wir es jetzt, wo sie so schmählich und wider alle Gebühr vernachlässigt werden, uns träumen lassen. Schon die systematische Katalogisirung dieser geschichtlichen Darstellungen würde uns einen Reichthum zeigen, wo wir beständig über Armuth zu klagen gewohnt sind und es lässt sich kaum voraussagen, ob das Erstaunen oder die Beschämung grösser sein wird, von der wir uns beim Anblick dieser durch die Kunst verewigten Denkwürdigkeiten nothwendig erfüllt fühlen müssen. Denn hier handelt es sich nicht um sokratische Unkunde, sondern um eine rücksichtslose Vernachlässigung dessen, was wir nur zu ergreifen brauchen, um es zu besitzen.

54. Apollo vom Belvedere.

Wunderbare Erhaltung, glänzende Ausführung und glückliche Wahl des Gegenstandes machen dieses erhabene Kunstwerk zum beliebtesten und gefeiertsten des ganzen Alterthums. Eine so seltene Vereinigung der edelsten Eigenschaft kommt kaum zum zweiten Mal vor. Wer überhaupt Sinn hat für die Ideen, die in diesen vollendeten Kunstformen einen Ausdruck gefunden haben und die dadurch angeregte Begeisterung nicht durch unzeitige Vergleiche unterbricht, fühlt sich von der hier offenbar gewordenen Schönheit fortgerissen in das ewig heitere Bereich der Dichtung und lernt dasjenige als höhere Wirklichkeit von Angesicht zu Angesicht kennen, was der gemeine Haufe für eitele Träumerei zu erklären pflegt.

Wir erblicken hier denjenigen von den Söhnen des Zeus, welcher ihm an Adel und Hoheit am nächsten kam. Umstrahlt von ewiger Jugend, tritt er uns mit allen Reizen entgegen, welche den ausschliesslichen Besitz des Blüthenalters des Lebens bilden. Das lange Lockenhaar ist über der Stirn in einen Knauf zusammengefasst, welcher reicher schmückt als jede Krone. Nicht sowohl die herrlichen Formen sind es, welche dem Antlitz seine erhabene Schöne leihen, als

vielmehr jene reine Begeisterung, vor der jede niedere Empfindung weichen muss, wie Wolken und Nebel vor dem Erscheinen des alles beherrschenden Gestirn des Tages. Und doch schaut er düster! Seine Nüstern schlagen und sein Zorn macht nur in dem Maasse glorreicheren Gefühlen Platz, in welchem sich die Siegesfreude vergewissert, mit der ihn der Anblick der durch seine Pfeile angerichteten Niederlage erfüllt. Noch liegt der linke von der Chlamys gedeckte Arm in der Schusslage und wir meinen die Sehne des Bogens, den die Hand gehalten, klirren zu hören, während die Rechte, die das befiederte Rohr abgesandt hat, es begleiten und in das Herz des Feindes hineinstossen möchte.

Die Weise, in welcher der siegreiche Gott von dem Schauplatz seiner Grossthat abzutreten im Begriff ist, offenbart den ganzen Adel seines Wesens. Jeder gemeinen Rache fremd, lässt er sich's an der Aeusserung seiner Entrüstung genügen und überlässt den Gegner sich selbst zur Beute. Dass wir uns unter demselben eines der Greuelgebilde der Finsterniss zu denken haben, ist an sich klar. Der Künstler scheint aber noch besonders haben hervorheben zu wollen, dass damit jene Schlangenbrut gemeint sei, welche dem Apollo den delphischen Orakelsitz streitig gemacht hatte. An dem Baumstamm, welcher der Figur zur Stütze dient, sehen wir eine Schlange emporschleichen, welche symbolisch auf die Ueberwindung solches Gewürms hindeutet.

Die Marmorarbeit dieser Statue ist von einer an Luxus streifenden Vollendung. Selbst das Beiwerk, wie solches doch zuletzt selbst die Haare sind, ist mit einer Ausführlichkeit behandelt, welche auf den ersten Blick zu fürchten geben könnte, der Künstler möchte bei der Darstellung der edleren Theile, in denen die Idee selbst ihre unmittelbare Behausung hat, hinter jenen Nebendingen zurückbleiben. Und doch findet von diesen Aeusserlichkeiten aus eine stets zunehmende Steigerung statt, welche zuletzt in den Zügen des Antlitzes eine Höhe erreicht, die alles überbietet, was wir in dieser Richtung besitzen. Um sich von der Haltbarkeit so überschwenglicher Zusicherungen zu überzeugen, bedarf es freilich anderer Hülfen, als sie uns bei Betrachtung des Mar-

mors geboten sind. Wir müssen auch hierbei zu guten Gypsabgüssen unsere Zuflucht nehmen, welche uns die genaue Untersuchung einzelner Theile, wie der Ohrknorpel und der Gesichts- und Halsflächen, gestatten. Je mehr man dabei auf Kleinigkeiten eingeht, um so mehr staunt man über den endlosen Fleiss, mit welchem der Künstler auch diese im Sinne der Natur und mit ihr in Wetteifer auszubilden bemüht gewesen ist. Nur der Gemmenschnitt und in neueren Zeiten die Wunderwerke des Grabstichels haben Aehnliches geleistet. An die Wirkung des letzteren wird man unwillkürlich bei dieser Statue erinnert, indem sie das Streben des Künstlers offenbart, sich nicht blos zu genügen, sondern seine eigene Technik durch immer aufs Neue wiederholte Versuche zu überbieten.

Aus diesen Betrachtungen scheint schon mit Deutlichkeit hervorzugehen, dass dieses Kunstwerk in einer Zeit entstanden sein muss, in welcher man weniger aus innerem Drange schuf und viel mehr auf die allseitige und gründliche Ausbeutung der Ideenfülle der Vorzeit angewiesen war. Man hat mehr als einmal darauf aufmerksam gemacht, dass die Anordnung der Massen, namentlich des frei herabhängenden Mantels auf ein Werk schliessen lasse, welches nicht ursprünglich für die Ausführung in Marmor bestimmt gewesen sei. In der That zeigt sich die Composition derselben wenig günstig und es ist einem Wunder gleich zu achten, dass diese Statue nicht stärker zertrümmert aufgefunden worden ist. Denn mit Ausnahme beider Hände und eines Theils des rechten Vorderarms ist kaum etwas anderes abhanden gekommen als die grosse Zehe des rechten Fusses.

Dagegen hat dieses Standbild auffallende Aehnlichkeit mit jenen kleinen Erzstatuen, unter denen die von Paramythia die vornehmste Stelle einnehmen. Nicht ganz so klein wie diese, sondern vielleicht gegen ein Drittel lebensgross wird man sich das Urbild der vaticanischen Statue zu denken haben, welches in derselben eine neue und viel höhere Ausbildung erhalten hat, weshalb auch diese weder als eine Copie, noch als eine freie Nachbildung zu betrachten sein wird, sondern als die prachtvolle Entwickelung eines von

einem Künstler der früheren Zeit geistreich hingeworfenen Gedankens.

Entdeckt wurde dieses in seiner Art einzige Denkmal bei Porto d'Anzo, wo es eine der kaiserlichen Villen des alten Antium geschmückt haben mag. Höchst wahrscheinlich ist es für einen der kunstliebenden Alleinherrscher, welche dort ihren Lieblingssitz hatten, gearbeitet worden. Es ist kein einziges Anzeichen vorhanden, welches mit einer solchen Annahme in Widerspruch stände, dagegen würde dieselbe den fast höfischen Glanz der Ausführung, dessen wir gedacht haben, trefflich erläutern. Jene überfeine Pracht und gesuchte Anmuth, welche uns fast aus jeder Bewegung, besonders aber aus dem Faltenwurf und dem Geflecht, mit welchem die Sandalen an den Fuss befestigt sind, entgegenleuchtet, weisen vernehmbar auf eine derartige Entstehung hin. Es ist eine mit Gold reichlich belohnte Kunst, der wir hier begegnen.

Was wir von diesem edlen Werke gesagt haben, soll keineswegs zur Schmälerung seines wohlbegründeten Ruhmes dienen. Es hat indess auch nicht an solchen gefehlt, die sein Ansehen dadurch herabzudrücken gemeint haben, dass sie auf Uebelstände aufmerksam gemacht haben, welche es wahrnehmen zu lassen scheint. Unter diesen pflegt man gewöhnlich die ungleiche Länge der Beine zuerst namhaft zu machen, welche indess genauen Messungen zufolge auf optischer Täuschung beruht und vermuthlich durch die nicht ganz glückliche Zusammensetzung der Bruchstücke veranlasst ist. Dagegen scheint eine leichte Verzeichnung des einen Schlüsselbeins einer jener geringfügigen Fehler zu sein, welche an antiken Bildwerken öfter vorkommen und nicht selten dazu beitragen, sie nur noch geistreicher erscheinen zu lassen.

Sieht man von solchen Zufälligkeiten ab, so lässt die ganze Gestalt in allen ihren Theilen eine formelle Vollendung wahrnehmen, welche in dem Maasse mehr in Erstaunen setzt, in welchem der davor verweilende Künstler einen höheren Grad der eigenen Ausbildung erreicht hat, oder in welchem der seiner Betrachtung ergebene Kenner tiefer in das Geheimniss der Schönheit eingedrungen ist. |Denn das Ver-

ständniss einer solchen Leistung ist ebenso schwierig, als der blos sinnliche Genuss derselben leicht und angenehm ist.

Nach dem, was wir über die Zeit des Kunstgeschmacks gesagt haben, der dieses Werk angehört, ist die Untersuchung des Marmors, aus dem es gefertigt ist, von geringerem Belang. Es ist genug, zu wissen, dass er von einer Feinheit ist, wie sie sonst nicht leicht vorkommt. Wahrscheinlich stammt dieses edle Gestein aus gewissen verlassenen Marmorbrüchen von Carrara, die die Römer früh ausgenutzt haben mögen. Griechischer Abkunft scheint es nicht zu sein; wenigstens entspricht es keinem der bekannten und von den Alten verarbeiteten Marmorarten, was sich übrigens, ohne frischen Bruch zur Vergleichung vor sich zu haben, kaum entscheiden lässt.

d. Saal der Thiere.

Die hier aufgestellte Sammlung antiker Thierbildungen ist zwar an sich nicht uninteressant, die meisten Stücke aber haben eine nur vorübergehende Bedeutung und lassen sich im besten Falle epigrammatischen Witzen vergleichen, zu denen sehr häufig ein farbiges Marmorstück oder ein zufälliges Decorationsbedürfniss Veranlassung gegeben hat. Von dem, was die Alten auch in dieser Sphäre der Darstellung vermocht haben, erhalten wir kaum bei der einen oder der anderen Gelegenheit einen genügenden Begriff. Der Grund davon ist hauptsächlich darin zu suchen, dass die meisten der hier vereinten Schilderungen genreartig sind und dass sich darunter nur wenige Stücke befinden, welche dem monumentalen Styl angehören, in dem sich solche Thierbildungen am grossartigsten auszunehmen pflegen. Zu den vorzüglichen Denkmälern dieser Art gehören die beiden am Eingang aufgestellten kauernden Molosserhunde, deren einer aus Palazzo Pighini, der andere von der Chiaruccia bei Civita Vecchia stammt. Die zahlreichen Wiederholungen, welche von diesem geistvoll und naturgetreu entworfenen Werk auf uns gekommen sind, lassen auf die Berühmtheit dieser Darstellung schliessen, die in eine grosse Kunstepoche hinaufzureichen scheint. Wäre die vaticanische Sammlung an solchen Werken reicher, so würde sie für uns von dem höchsten Interesse und unendlich belehrend sein, während sie in ihrer gegenwärtigen bunten Fassung eher geeignet ist, falsche Begriffe

über die Principien zu verbreiten, nach denen die Alten bei der Bildung von Thieren zu Werke gegangen sind. Denn es darf nicht geleugnet werden, dass sehr viele dieser Darstellungen, trotz der Lebendigkeit der Auffassung, eine sehr flüchtige, ja manchmal sogar eine ganz oberflächliche Durchbildung wahrnehmen lassen. Zur Entschuldigung muss man sagen, dass in den meisten dieser Fälle eine gründlichere, streng plastische Behandlung gar nicht in dem Zweck der Künstler gelegen hat, die wir hier thätig sehen.

Auf der anderen Seite darf nicht unbemerkt gelassen werden, dass selbst in diesen Werken untergeordneten Kunstwerths sehr häufig, ja fast ausnahmslos eine feine Naturbeobachtung durchblickt und dass sich auch da, wo die Zergliederung der einzelnen Theile wenig Befriedigung gewährt, oft sehr schöne Elemente darbieten, welche sich zu einer Verwendung in einem höheren Sinne sehr wohl eignen würden. Die Auffindung derselben ist zunächst Sache des Geschmacks und individueller Wahrnehmung, weshalb wir uns nicht darauf einlassen dürfen, sie hervorzuheben. Unser Zweck geht zunächst nur darauf hin, dasjenige auszuzeichnen, was anderwärts so leicht nicht wieder vorkommt und wirkliches Kunstverdienst beansprucht. Dabei wird indess manches Stück übergangen werden müssen, was in einer weniger reichen Umgebung zum Gegenstand ernster Betrachtung erhoben werden könnte, während ihm bei dieser Ueberfülle des Reichthums nur ein flüchtiger Blick zu Theil wird.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die zahlreichen kostbaren Steinarten, die zu farbigen Sculpturen verwendet worden sind. Die Wirkung, welche dadurch erzielt worden, ist in manchen Fällen überraschend. In anderen thut das bunte Farbenspiel dem plastischen Vortrag wesentlichen Eintrag und oft lernen wir erst aus dem Gypsabguss die Schärfe und die Schönheit der Formen kennen und schätzen, welche durch dasselbe verschleiert wird.

Auf die Seltenheit und den Werth der farbigen Marmorarten, an denen die römischen Museen einen so staunenswerthen Reichthum besitzen, müssen wir bei einer anderen Gelegenheit zurückkommen, da es nur stören würde, wenn wir

diese Aufzählung von Denkmälern, deren Verdienst zum Theil in der völligen Beseitigung des Materials, aus dem sie gebildet sind, besteht, durch Betrachtungen unterbrechen wollten, welche dieses ausschliesslich zum Gegenstand haben würden. Es scheint uns daher gerathener, alle dahin einschlagenden Nachweisungen einem Besuch der Kirchen und Museen aufzusparen, der keinen anderen Zweck hat, als diese Seite der römischen Pracht und Herrlichkeit, welche man nur in Rom kennen zu lernen Gelegenheit hat, in einem gewissen Zusammenhang und mit der Absicht zu betrachten, sich daraus ein Bild von dem verloschenen Glanz der architektonischen Denkmäler zu verschaffen.

55. Gruppen eines Hirsches und eines Rehbocks, beide von einem Schweisshund im Rücken gepackt. Nro. 107, 173.

Obwohl in diesen beiden Gruppen wesentliche Theile von der Hand des Bildhauers Franzoni herrühren, der sich vorzugsweise durch sorgfältige und wohl verstandene Restaurationen um diese Sammlung verdient gemacht hat, so sind sie doch wegen der vollständigen Erhaltung des Grundmotivs und der lebendigen Auffassung, die aus der Behandlung desselben hervorleuchtet, von nicht unerheblichem Kunstwerth. Die allgemeine Lähmung, welche das wehrlose Thier mitten auf pfeilschneller Flucht urplötzlich in dem Augenblick erfasst, wo es von dem auf seinen Rücken gesprungenen Schweisshund mit gierigen Zähnen gepackt wird, ist in beiden Gruppen höchst wahrheitsgetreu, aber in sinnvoller Abwechselung ausgedrückt.

56. Gruppe zweier mit einander scherzender Windspiele. Nro. 116.

Der anmuthreiche Bau dieses wunderbar gewandten und raschen Thieres ist in dieser lebensvollen und geschmackvoll angeordneten Gruppe dadurch vielseitig veranschaulicht, dass es mit einem anderen seines gleichen spielend dargestellt ist, wobei eines das andere durch Geschicklichkeit der Bewegungen zu überbieten sucht. Dieses liebliche Denkmal ist zugleich

mit dem daneben (Nro. 117) aufgestellten und einem dritten (Nro. 169) Windhund auf dem Gebiet von Civita Lavinia an einem Ort aufgefunden worden, der wahrscheinlich von ähnlichen früheren Entdeckungen oder auch von diesen selbst die Benennung von Monte Canino, Hundsberg, führt.

57. Hercules den nemeischen Löwen nach sich schleifend. Nro. 134.

Diese anmuthige Gruppe stellt den glorreichen Ausgang der ersten Grossthat des Hercules in sehr origineller Weise dar. Die Schilderung erinnert an die idyllische Auffassung des Theokrit, bei dem der Mythus zuweilen in ähnlichem Sinne behandelt erscheint. Wir würden sie genreartig nennen, obwohl sie mit dieser Art der modernen Anschauungsweise wenig oder nichts gemein hat. Der Ausdruck des getödteten Thieres ist höchst lebensvoll und wahrheitsgetreu. Durch die Ergänzung der Arme und Füsse des Hercules hat das Ganze wenig an seinem ursprünglichen Charakter eingebüsst. Die Schilderung des rührigen Helden, der im Begriff ist an's Ausweiden zu gehen, ist geistreich.

58. Jugendlicher Centaur mit dem Amor auf dem Rücken. Nro. 138.

Diese Wiederholung des einen der beiden Centauren des Papias und Aristeas ist deshalb bemerkenswerth, weil in ihr der kleine Liebesgott erhalten ist, von welchem in dem capitolinischen Exemplar nur Anzeichen seines vormaligen Vorhandenseins nachgewiesen werden konnten. Sie stammt aus einer im J. 1780 beim Lateran veranstalteten Ausgrabung. Die Ergänzung des Hasen, welchen er in der Rechten emporhält, gründet sich auf das Vorhandensein einer Marmorstütze, welche beweist, dass er etwas Schweres in der Hand gehalten habe, und da er in der Linken das zum Hasenfang dienende Pedum führt, so hat man geglaubt, dass sich nichts schicklicher dazu eignen möchte als dieses Thier, auf dessen Erbeutung man die Freude bezog, die er so lebhaft kundgiebt. Eine Wiederholung von Rosso antico ist vor wenigen Jahren in der Villa Doria zu Albano gefunden worden.

59. Reiterstatue des Commodus. Nro. 139.

Dieses nicht unverdienstliche Werk, welches aus Villa Mattei stammt, stellt den Kaiser in seiner Lieblingsbeschäftigung, nämlich jagend dar. Obwohl der Kopf und die Beine des Rosses neu, und vom Commodus selbst auch nur der Körper mit dem Kopf und der eine Arm alt sind, so ist doch immer noch genug vorhanden, um die Darstellung, die sich durch grosse Lebendigkeit auszeichnet, geniessbar zu machen. Bei der Seltenheit antiker Reiterstatuen verdient dieses Denkmal alle Aufmerksamkeit. Der Kaiser ist in dem Augenblicke dargestellt, wo er einen Lanzenstoss auf ein ihm zur Seite befindliches Wild vom Pferde herab führt. Die Wendung, welche ihm der Künstler gegeben hat, ist ziemlich gelungen, während die linke Hand das Ross sehr geschickt führt. Auch kunstgeschichtlich ist dieses Werk nicht ohne Bedeutung und es vertritt die Zeit des hereinbrechenden Verfalls immer noch würdig genug.

60. Ara mit dem geschlachteten Opferthier. Nro. 151.

Dieses merkwürdige Denkmal, welches aus Villa Mattei stammt, stellt einen geschlachteten Widder dar, welcher, nachdem er kunstgerecht geöffnet worden, über eine Ara hinweggelegt ist, von welcher die Beine zu beiden Seiten los herabhängen. Die Eingeweide quellen aus der Bauchhöhle hervor und scheinen noch die eigenthümliche wurmförmige Bewegung wahrnehmen zu lassen, welche einige Zeit nach dem gewaltsamen Tod noch fortdauert. Besonders naturgetreu ist die dickflockige Wolle gebildet, welche auf ein eben von der Weide kommendes Schaf hinweist. Die Anordnung der ganzen Gruppe ist voller Anmuth und Geschmack.

61. Schlafender Ziegenhirte. Nro. 153.

Ein jugendlicher Hirte hat seine siebenfältige Rohrpfeife bei Seite geworfen und geniesst der Mittagsruhe in der bequemsten Stellung, die er hat finden können. Einen sinnvol-

len Gegensatz bilden damit die munteren Ziegen, welche an der Berghalde, auf welcher er ausgestreckt liegt, nahrungsuchend auf- und abklettern. Die ganze Composition ist nicht blos äusserst anmuthreich, sondern auch die Ausführung zeigt eine Eleganz, von der nicht viele Beispiele aus dem Alterthum auf uns gekommen sind. Erhöht wird der Eindruck derselben durch eine in der That seltene Erhaltung.

62. Votivrelief mit einer ländlichen Scene. Nro. 157.

Eine gewisse Classe von Reliefs hat uns idyllische Darstellungen aufbehalten, welche nicht weniger reizend als belehrend sind. Dahin gehört die anmuthige, ja gewissermassen rührende Darstellung eines Landmanns, welcher zwei an seinem Pedum befestigte Enten auf dem Rücken trägt und im Begriffe ist, auch seine Kuh sammt dem Kalbe nach der Stadt zum Verkauf zu bringen. Er kommt an einen Brunnen vorbei, über dessen Marmorbecken ein alter Baum seine schattigen Zweige ausbreitet. Das schwer wandelnde Hornvieh tritt an dasselbe heran, um seinen Durst zu löschen. Diese Gelegenheit nimmt das noch gierigere Ochsenkalb wahr, um sich an den Eutern der Mutter zu letzen. Zur Rechten erblickt man ein Tempelchen, dessen Giebelfeld mit einer Gorgonenmaske geschmückt ist. Vor demselben läuft eine Mauerfläche weg, die offenbar blos deshalb eingezogen worden ist, um für die Hauptdarstellung einen ruhigen Hintergrund zu gewinnen. Der Bauer scheint geduldig abzuwarten, bis sein abgemattetes und abgemagertes Vieh sich erquickt hat und hält ein Zweiglein in der Rechten, vielleicht um es ihm als Futter zu bieten.

Dieses unversehrt erhaltene Relief, welches mit einem Rahmenleistchen umgeben ist, stammt aus Otriculi.

63. Amor auf einer Biga mit Ebern bespannt. Nro. 158.

Amor, der über Alle Alles vermag, hat diesmal zwei Eber vor seinen Wagen gespannt und treibt diese unbildsamen Thiere zu eiligem Laufe an. Es scheint ihm indess nicht zu genügen, dass sie pfeilschnell dahinschiessen. Sie

sollen ihm auch im Wettrennen den Preis gewinnen helfen. Dazu aber ist nöthig, dass sie ihren steifen Nacken beugen und die Spina umkreisen lernen, an welche die hier aufgestellte, mit Arabesken schön verzierte Ara erinnern dürfte. Selbst das Widernatürliche verlangt der schalkhafte Tyrann!

Dieser bizarre Contrast der Forderung und des angeborenen Unvermögens ist an diesem geistvollen Relief trefflich ausgedrückt. Die schwerfälligen wildborstigen Thiere sind bereits eingefahren und lassen es sich ernstlich angelegen sein, ihrem Führer zu genügen. Je mehr sie es aber den Pferden gleich zu thun suchen und eine Schwierigkeit nach der anderen überwinden, um so schärfer tritt der komische Gegensatz hervor, welcher allezeit da entsteht, wo die Berufswidrigkeit Füglichkeiten, die ausser dem Bereich des Möglichen liegen, erzwingen will. Die Vögel, welche auf den Arabeskenzweigen der geschmackreichen Verzierung sitzen, mit der der erwähnte Altar geschmückt ist, sind dagegen in ihrem Element und bieten das Bild der reinsten Anmuth dar.

64. Die Muttersau von Alba. Nro. 194.

Dieses charaktervolle Denkmal, welches aus dem Thal des Quirinus stammt, indem es in dem Garten der Barberinischen Nonnen entdeckt worden ist, scheint eine Erinnerung an die berühmte Muttersau aufbewahrt zu haben, welche dem Aeneas bei der Landung an der Küste von Lavinium erschienen war. Von den dreissig Ferkeln, die sie geworfen haben sollte, kommen nur zwölf zum Vorschein, wahrscheinlich in Folge künstlerischer Convenienz. Der schneeweisse parische Marmor scheint absichtlich gewählt worden zu sein, um die charakteristische Farbe des Thieres, von welchem Alba die Weisse hiess, hervorzuheben. Die Darstellung ist voll Leben und Wahrheit, die Anordnung der Art, dass selbst der an sich widerliche Gegenstand anmuthig erscheint.

65. Triton eine Nymphe raubend. Nro. 228.

Diese schöne und geistvoll gedachte Gruppe, welche in einer Puzzolangrube der Vigna Effetti vor Porta Latina auf-

gefunden wurde, ist geeignet, uns von den genialen Erfindungen des Skopas, die sich in dem Bereich der Seegötter bewegten, einen annähernden Begriff zu gewähren. Der Kopf des Triton, welcher jene den Wassergöttern eigenthümliche Trübsinnigkeit wahrnehmen lässt, ist von einer charakteristischen Schönheit und zeigt die Verschmelzung des Menschen- und Fischleibes noch einmal im verjüngten Spiegelbild. Er hält eine der schönen Nymphen, welcher er aus einem klippigen Hinterhalt Nachstellungen bereitet hatte, mit der Rechten umfasst, und indem er durch das untergeschlagene Rossbein ihre Flucht unmöglich gemacht hat, eilt er mit triumphirend erhobener Linken den Felsenhöhlen zu, in welchen er seinen Schatz in Sicherheit zu bringen gedenkt. Zaghaft hält sie seinen Schopf mit der einen Hand gefasst, während sie die andere wehklagend ausstreckt und bang um Hülfe ruft. Zwei Liebesgötter, die dem Abenteuer nicht fremd zu sein scheinen, haben auf den Windungen des Fischschweifs Platz genommen, welchen der Triton nach sich zieht. Der eine dieser kleinen schalkhaften Flügelknaben legt die Hand an das Ohr, um das Angstgeschrei, welches ihm gar so gefährlich nicht zu klingen scheint, deutlicher noch vernehmen zu können, während der andere die Hand auf den Mund legt und sie bedeutet zu schweigen.

Die schäumenden Wogen, welche dieser Gruppe zur Basis dienen, sind von neuer Hand. Im Alterthum mag sie mitten im Wasser aufgestellt gewesen sein und zur Verzierung eines Brunnens oder Nymphaeums gedient haben. Es wird sogar versichert, dass die Statue durchbohrt gewesen und dass der Wasserstrahl zwischen den Rossbeinen des Triton zu Tage geführt gewesen sei.

Auf einem ovalen Sarkophagdeckel, welcher dieser Gruppe als Piedestal dient, ist ein höchst graciös gedachter Fries mit bacchischen Darstellungen gebildet. Dromedare, Elephanten, vierräderige Wagen mit Panthern bespannt sind sämmtlich mit Trinkgeschirren, Masken und anderem Festkram beladen. Silen liegt lang ausgestreckt auf einem von Eseln gezogenen Wagen, während Bacchus und Ariadne, jener von Löwen, diese von Panthern gezogen werden. In der Mitte

dieses Zugs thront Hercules mit dem beliebten Trinkbecher. Den Schlusspunkt bilden schlummernde Hermaphroditen, denen Pane und Satyrn mit lüsterner Neugierde nahen. Von der einen Seite eilt eine das Tympanum rührende Bacchantin dem Zug voran, von der anderen sehen wir einen gewaltigen Löwen dem Zweigespann des Bacchus voranschreiten, begleitet von einem Knaben, der seiner mächtig zu sein scheint.

Die Erfindung dieser leicht ausgeführten und äusserst anspruchslos vorgetragenen Composition ist nicht blos voll Geist und Schönheit, sondern auch reich an jenem eigenthümlichen Humor, der den Alten bei ähnlichen episodischen Darstellungen in so reichem Maasse zu Gebote stand. Bedeutung erhielt die ganze Schilderung oft durch die Hauptdarstellung, mit welcher wir uns den Sarkophag selbst geschmückt denken müssen.

66. Bruststück des Minotaur. Nro. 232.

Der Sohn der Pasiphae tritt, dem Mythus getreu, in einer Bildung auf, die unter den Werken der griechischen Kunst durchaus vereinzelt dasteht. Die ägyptischen Gottheiten haben Thierköpfe auf Menschenleibern, bei denen der Griechen ist dies dagegen nur ausnahmsweise der Fall. Denn hier waltet das umgekehrte Bestreben ob, selbst diejenigen Geschöpfe, welche vorwaltend als animalisch zu denken sind, durch die menschliche Bildung derjenigen Theile, welche der Sitz der geistigen Eigenschaften sind, der Gemeinschaft mit den Wesen einer höheren Intelligenz theilhaftig zu machen. Beim Minotaur findet das Gegentheil statt. Während die ganze Gestalt sich menschlich einherbewegt, tragen die Schultern einen Thierkopf. Dieser ist in dem vorliegenden Bruchstück einer lebensgrossen Statue von einer vorzüglich schönen Ausbildung und Erhaltung. Die finsteren Triebe, von denen das menschenfeindliche Ungeheuer erfüllt ist, drücken sich in diesen naturgetreuen Formen trefflich aus, und bei der Seltenheit statuarischer Darstellungen dieses Gegenstandes verdient dieses Denkmal, welches aus dem Nachlass Cavaceppi's stammt, besondere Beachtung.

67. Schale von Pavonazzetto auf drei Doppelhermen ruhend. Nro. 247.

Am unteren Ende des Saales, gegen die Statuengallerie hin, ist ein schönes Becken von dem auserlesensten Pavonazzetto aufgestellt, welches von drei cannelirten Füssen getragen wird. Zwischen diesen und der Schale sind drei jener kleinen Doppelhermen angebracht, deren wir eine sehr grosse Anzahl besitzen. Bis jetzt ist weder die Bedeutung, noch der Gebrauch dieser häufig recht anziehenden Denkmäler durch umfassende und gründliche Untersuchungen festgestellt. Von der Anwendung, die sie hier gefunden haben, lässt sich ebenfalls sagen, dass sie nicht ganz sinnwidrig ist. Allerdings mögen solche Doppelköpfe hin und wieder auch als eine Art von Atlanten gebraucht worden sein. Als solche boten sie den Vortheil einer gewissen Vielseitigkeit dar, indem jede Ansicht belebte und sogar begeistigte Formen wahrnehmen liess. Dieser geht indess hei einer Aufstellung, wie die gegenwärtige ist, zum Theil wieder verloren, da bei derselben das nach innen gekehrte Gesicht der einen Hermenhälfte fast unsichtbar wird. Dies ist der Grund, warum eine der interessantesten Verbindungen bacchischer Masken, welche die eine dieser niedlichen Doppelhermen darbietet, fast ganz unbeachtet geblieben ist. Die nach aussen gekehrte Seite stellt den bärtigen Dionysos in lebensstrotzender Formenfülle dar, während die Rückansicht ein alterthümlich steifes Antlitz zeigt, dessen feine, aber conventionellen Züge wir bis jetzt nicht mit einer solchen Sicherheit zu bewerthen gelernt haben, dass die Unterscheidung des einen Göttercharakters von einem anderen möglich wäre. Die Alten müssen im Stande gewesen sein, auch solche architektonisch streng stylisirte Bildungen zu individualisiren, wie aus den zarten Uebergängen einzelner hieratischer Kunstwerke mit Deutlichkeit hervorgeht. So lange man diese nicht methodisch würdigen lernt, können selbst äusserlich beigefügte Attribute das Verständniss nur bedingter Weise fördern, wie aus diesem Beispiel zu ersehen ist. Hier erblicken wir über der Stirn des fraglichen Götterkopfes ein platt anliegendes Flügelpaar, was zu der Ver-

muthung Anlass gegeben hat, es sei in demselben der Dionysos Psilax — eine, wie schon die dialektische Bezeichnung des „Befiederten“ andeutet, sehr alterthümliche Götterbildung — dargestellt. Vorerst dürfte es indess gerathener sein, bei der generischen Benennung der Hermen stehen zu bleiben und die Gottheit darin zu erblicken, von welcher diese Kunstform den Namen entlehnt hat. Hermes, der Götterbote, wird vorzugsweise geflügelt gedacht und so weist dieses Attribut der Flügel auch zunächst auf ihn hin. So natürlich aber die Voraussetzung ist, dass sich Darstellungen dieser Gottheit unter den Hermen vorfinden müssen, so wenig zahlreich haben sie sich bis jetzt gerade in dieser Denkmälerclasse nachweisen lassen. Dies kann nur dazu dienen, uns daran zu erinnern, dass wir im Ganzen von denjenigen Bildwerken, mit welchen der religiöse Sinn der Alten in täglichem Verkehr stand, recht wenig verstehen.

e. Gallerie der Statuen.

In diesen Sälen, welche zum Theil dem anmuthig gelegenen Gartenhause Innocenz's VIII angehören, sind die Denkmäler aufgestellt, die Clemens XIV und Pius VI zusammengebracht hatten, um ein Museum zu gründen, von dessen staunenswerthem Umfang man damals keine Ahnung haben mochte. Es war dem grossartigen Herrschersinn des letzteren vorbehalten, dieser Sammlung eine Ausdehnung zu geben, die sie für alle Zeiten unerreichbar macht und durch dieselbe den Grund zu einer Wissenschaft zu legen, die dem genialen Walten Ennio Quirino Visconti's ihre Entstehung und ihr Dasein verdankt. Dieser unermüdliche, feinsinnige Forscher war der Erste, welcher lehrte, wie man mit den alten Marmordenkmälern umzugehen habe, um sie die ihnen eigenthümliche Sprache reden zu lassen. Winckelmann hatte dies nicht vermocht. Vielleicht würde er selbst dann nicht dazu gelangt sein, wenn es ihm beschieden gewesen wäre, länger unter den Bildwerken zu verweilen, von denen er nur einen kleinen Theil wirklich kannte. Um mit diesen vertraut zu werden, bedarf es günstiger Fügungen, die ihm das Schicksal neidisch versagt hatte. Visconti war unter denselben aufgewachsen, hatte als Kind schon Eindrücke von ihnen erhalten, die unaustilgbar sind, die sich aber in späteren Jahren nicht mehr erzeugen lassen. Sein Vater, der um die Auffindung und Erhaltung wichtiger Denkmäler Verdienste hatte, war früh darauf bedacht gewesen, ihm eine Erziehung im

Sinne Winckelmann's zu geben und mit der griechischen Literatur hatte er sich auf eine für die damalige Zeit staunenswerthe Weise bekannt gemacht. Es war eine lebendige und dabei geschmackreiche Gelehrsamkeit, die durch ihn zum ersten Male mit der Denkmälerwelt in eine innige und allseitige Berührung trat. Was er geleistet, wissen selbst heutzutage nur wenige. Um sich geltend zu machen und der Welt zu zeigen, in welcher chaotischen Verwirrung er die Dinge vorgefunden und welche organisch gegliederten Anschauungen er geschaffen hatte, hätte er weniger anspruchslos auftreten müssen. Auch darin hat er mit Lessing manches gemein, dass er die Ergebnisse seiner methodisch durchgeführten Forschungen mit einer solchen Klarheit und Vollständigkeit vorträgt, dass jeder, der ihn liest, so viel davon zu verstehen meint, als der grosse Mann selbst. Hätte er Jünger gefunden, die seiner würdig gewesen wären, so würden gründliche archäologische Kenntnisse nicht blos schon jetzt Gemeingut der Gebildeten sein, sondern es würde auch der flache Dilettantismus nicht haben aufkommen können, an dem die Archäologie mehr als jede andere Wissenschaft leidet. Man würde auf der breiten und wohl gefestigten Grundlage fortgebaut haben, die durch seine Herausgabe des Pio-Clementinischen Museums gewonnen worden war. Denn in diesem classischen Werke finden sich zum ersten Mal alle Zweige der Sculptur in einer Weise vertreten, dass es nur einer principgemässen Fortentwickelung bedarf, um diese Disciplin, welche zu den schwierigsten der Denkmälerwissenschaft gehört, zu einem systematischen Abschluss zu bringen. Dass hiermit die archäologische Bildung in engeren und weiteren Kreisen beginnen müsse, wenn nicht hohles Wissen erzeugt werden soll, scheint noch heute Niemand zu ahnen, und diejenigen, welche über eine verkehrte Erziehung laut aufschreien würden, wenn man einem Anfänger statt der griechischen Grammatik eine ästhetisch blümelnde Geschichte der griechischen Literatur in die Hand geben wollte, glauben nichts besseres rathen zu können, als eine der vielen Kunstgeschichten zu durchlesen, aus denen man gewöhnlich nichts weiter hinwegnimmt als Phrasen zu einem vornehmen Raisonnement

über Erscheinungen, die aller Realität entbehren. Wer Winckelmann's genialen Entwurf wie die Aufzeichnung einer prophetischen Vision zu benutzen versteht, wird sich zu einem Studium der Bildwerke selbst angefeuert fühlen, wie es E. Q. Visconti gelehrt hat. Zu einer zeitgemässen Durchführung desselben wird aber weit mehr und ganz anderes verlangt als unsere Handbücher der Kunstgeschichte zu geben vermögen.

68. Amor des Praxiteles Nro. 250.

Dieser schöne Jüngling, welcher gewöhnlich der vaticanische Genius, auch wohl der tiefsinnige Amor genannt wird, ist in mehreren Wiederholungen vorhanden, was auf ein berühmtes Urbild hinweist. Höchst wahrscheinlich ist dasselbe in einer der beiden berühmten Erotengestalten zu suchen, die Praxiteles geschaffen hatte. Ob dies nun der parische oder der thespische gewesen sei, müssen wir natürlich unentschieden lassen, da uns dafür die nöthigen Nachweisungen fehlen. Soweit sich aus dieser Wiederholung, die aus einer der an der Via Nomentana gelegenen Villen stammt, deren labyrinthische Gemächer die moderne Benennung Centocelle zu bezeichnen scheint, schliessen lässt, offenbarte sich auch in diesem Werke jene lieblich sanfte Wehmuth, die in dem Periboetos, dem Sauroktonos und vor allem in der knidischen Venus so zart zu Tage tritt, und welche es begreiflich macht, wie die leicht erregbare Sinnlichkeit der Griechen gerade durch die Kunstgebilde dieses Meisters so heftig entflammt werden konnte, dass sich einzelne von ihnen wie von lebenden Wesen angezogen und in wilder Lust hingerissen fühlten. Von der Venus wird dies ebensowohl wie von dem einen Amor, der dieser an Ruhm gleichkam, ausdrücklich erwähnt. In der That zeigt unser Marmor eine vollendete Jünglingsgestalt, deren mild ernster Ausdruck jenen eigenthümlichen Seelenschmelz wahrnehmen lässt, welcher das Ergebniss der ernsten tieferen Liebesregung zu sein pflegt. Ohne uns über den Gegenstand zu befragen, auf welchem seine zur Erde gesenkten Blicke weilen mögen, fühlen wir, dass seine Gedanken mit demselben in einer Weise verkehren, welche die

gänzliche Abhängigkeit aller seiner Empfindungen von ihm durchblicken lässt. Er blickt im Geiste wie auf die andere ergänzende Hälfte seines sittlichen Daseins hin und steht unter der Herrschaft der Gefühle, die er selbst in anderen zu wecken gewohnt ist. Betrachten wir dieses reizende Wesen in diesem Sinne und suchen wir in die geistige Bedeutung der leider nur zur Hälfte auf uns gekommenen Darstellung einzudringen, so wird es uns klar, wie dieses Werk gewissermassen als ein Gegenstück der knidischen Venus betrachtet werden konnte und wie es in der That die Geheimnisse des männlichen Busens in ähnlicher Weise erschliesst, wie die Macht des weiblichen Herzens in der erhabenen Liebesgöttin offenbar geworden war.

Obwohl diese Sculptur nur auf die Wiedergabe der Gesammtwirkung des ergreifend schönen Bildes berechnet ist, so hat sie doch manchen bedeutsamen Zug erhalten, der jedoch besonders dann hervortritt, wenn wir sie aus einer gewissen Entfernung betrachten. Die genauere Untersuchung des plastischen Vortrages pflegt ihr bei Kennern Eintrag zu thun. Denn wenn man auch die verstossenen Partien der prachtvoll geordneten Haarmassen in Abrechnung bringt, so zeigt doch die technische Behandlung immer noch eine gewisse Flüchtigkeit, ja in den roh gelassenen Bohrstellen sogar fabrikmässige Derbheit. Da sich indess trotz einer solchen zum Theil geistlosen Ausführung eine Fülle des Seelenlebens erhalten hat, welche gefühlvolle Menschen zur Begeisterung fortzureissen pflegt, so lässt gerade dies auf ein sehr vorzügliches Urbild schliessen. Sehr belehrend ist in dieser Beziehung die Vergleichung unseres Standbildes mit dem bogenspannenden Amor, der uns diesen Götterbegriff bereits tief innerlich umgestaltet zeigt. An die Stelle der erhabenen Begeisterung, die sich in dem vaticanischen Marmor offenbart, ist dort ein lebensvolles Empfindungsspiel getreten, welches sich mehr witzig als tiefsinnig und gefühlvoll äussert.

Die Löcher, in welche die Metallzapfen der Flügel eingelassen gewesen sind, befinden sich an den Schultern. Durch dieselben erhielt die schlanke und unbekleidete Gestalt ein

volleres Ansehen, was für die Beurtheilung der ganzen Composition von Wichtigkeit ist. Leider sind Arme und Beine zu stark verstümmelt, um das Grundmotiv derselben herausfinden und feststellen zu können.

69. Triton. Nro. 253.

Obwohl von dieser grossartig gebildeten Statue nur der obere Theil erhalten ist, so dass von dem Fischleib selbst nichts zum Vorschein kommt, so ist doch der ganze übrige Körper und namentlich der Kopf so charakteristisch gestaltet, dass das Wassergeschöpf auf den ersten Blick zu erkennen ist. Auch wenn er nicht mit einer Fischhaut bekleidet wäre, würde man den Bewohner der Tiefe an dem eigenthümlichen Ausdruck der Gesichtszüge, welcher auf eine freudenlose Abgeschiedenheit hindeutet, von dem so ganz anders gestimmten Geschlecht der Centauren und Satyrn leicht unterscheiden. Der ganze Knochenbau des Gesichtes, besonders die Stellung des Blickes nach oben und die specifische Bildung des Mundes, lassen auf ein Wesen schliessen, welches aus einer anderen Welt in die der Erdenbewohner hineinragt. Auch die Haare und Augenbrauen zeigen die Rückwirkung des feuchten Elementes, und die lappen Spitzohren sind so eigenthümlich gestellt, dass sie nothwendig auf eine Richtung der Schallschwingungen berechnet sein müssen, welche durch die gänzlich verschiedene Umgebung veranlasst ist. Auch den Augen merkt man es an, dass sie den Blick in weite Fernen zu tragen gewohnt sind, sowie er überhaupt etwas prophetisches hat.

Dieses durch seinen Umfang und die eigenthümliche Breite des Styles nicht unerhebliche Bildwerk stammt aus der Umgegend von Tivoli, wo es in seinem eigensten Element aufgetreten sein mag, und ist auf der Tenuta di S. Angelo entdeckt worden.

70. Paris. Nr. 255.

Diese sitzende Statue des phrygischen Schönheitsrichters ist weniger durch den Kunstvortrag als durch die Auffassung des Gegenstandes interessant. Wir sehen den hochbegabten,

aber schlecht gesinnten Sohn des Priamus in dem Augenblick der verhängnissvollen Wahl vor uns, wo er erwägt, nicht welche edlen Eigenschaften den Preis der Schönheit verdienen möchten, sondern welcher der drei Göttinnen, die ihn gleichzeitig beanspruchten, er ihn mit dem höchsten eigenen Vortheil zuertheilen soll. Obwohl beide Arme neu sind, so kann das Grundmotiv der Darstellung doch kaum ein anderes gewesen sein. Der Gesichtsausdruck ist charakteristisch genug, und wir begreifen, wie ein so geartetes Wesen ebensowohl die Helena verführen und trotz der wiedererwachenden besseren Triebe Jahre lang fesseln, als durch das Schicksal ausersehen sein konnte, den tapfersten aller Griechen mit einem verhängnissvollen Pfeilschuss, der ihn an der einzig verwundbaren Stelle traf, zu tödten. Diese Statue, welche aus dem Palast Altemps stammt und nicht blos durch rücksichtsloses Putzen, sondern auch durch die schlechte Restauration des zu kurzen linken Beines einen grossen Theil ihrer Wirkung eingebüsst hat, stammt jedenfalls von einem vorzüglichen Original, dessen Schönheiten selbst jetzt noch hie und da durchblicken. Von dem Alexander Paris des Euphranor, der gleichzeitig Maler war, wird dieselbe Vereinigung der verschiedensten Charakterzüge gerühmt, welche unsere Statue wahrnehmen lässt. Er führte nämlich jene drei verhängnissvollen Momente vor, welche der Richter der drei Göttinnen, der Entführer der Helena und der Mörder des Achilles bezeichnet. In wie weit jene Darstellung auf die unserige einen Einfluss ausgeübt habe, lässt sich freilich kaum ahnen. Sie ist aber jedenfalls von Bedeutung für uns, weil wir dadurch eine Anschauung von dem Charakter gewinnen, den der verrufene Phryger durch die bildende Kunst erhalten hat und wir lernen danach beschätzen, von welcher Wichtigkeit eine gleich sichere und gleich vollständige Entwickelung des Achillescharakters für uns sein würde. Denn hier haben wir eine möglichst allseitige, wenn auch durch unvollkommene Uebertragung verkümmerte Schilderung des Paris vor uns.

71. Sogenannte Minerva Pacifera. Nro. 259.

Diese schöne Statue ist zu einer friedlichen Minerva hergerichtet worden, ohne dass irgend etwas auch nur auf eine weibliche Gottheit hinweist. Denn der Kopf, welcher von einer hohen idealen Schönheit ist, ist nicht blos von einem ganz anderen Marmor, sondern auch von einer durchaus verschiedenen Arbeit. Die Formen des Körpers dagegen haben eher einen männlichen Charakter, worauf auch die gedoppelte Chlamys hinweist. Diese zeigt in der Gegend der linken Brust eine Faltenbrechung, die durch nichts innerlich motivirt ist, und wir sind daher zu der Annahme genöthigt, es müsse dieser Theil der Gewandung von aussen her beeinwirkt gewesen sein. Am wahrscheinlichsten ist es, dass die Figur eine Leier gehalten habe, welche sie, wie dies Gebrauch ist, gegen die linke Brust angedrückt hielt. Danach würde man berechtigt sein, einen Apollo im langen Choragengewand in dieser erhabenen Gestalt zu vermuthen. Dieser pflegt häufig ein weibliches Ansehen darzubieten und es ist mehr als ein Fall bekannt, wo er mit einer Muse verwechselt worden ist. Für eine solche würde man auch unsere Statue nehmen können, falls es sich herausstellen sollte, dass sie dennoch einen weiblichen Charakter habe.

Die Erhaltung dieses vorzüglich gearbeiteten Gewandsturzes ist bis auf die bezeichnete Stelle der linken Brust, an welcher man die Marmorstützen der Leier durch Ueberarbeitung beseitigt zu haben scheint, vortrefflich. Er stand vormals im Garten des Palastes Fiano. — Der bronzene Helm, welchen man der Statue in die Hand gegeben hat, ist alt.

72. Griechisches Grabrelief. Nro. 260.

Dieses schöne Grabdenkmal ist dem modernen Sinn etwas schwer verständlich. Die Darstellung ist von einer solchen genialen Eigenthümlichkeit, dass man sich nur vermittelst einer gewissen methodischen Schlussfolge in sie finden lernt. Die sitzende Figur pflegt in ähnlichen Reliefs den Verstorbenen darzustellen, die Umstehenden seine nächste Umgebung.

Jenseits der Schwelle, welche das innere Gemach von der Vorhalle abscheidet, erscheinen die dem Hause angehörigen Diener und weitläufigeren Verwandten, deren conventionelle Proportionen im Verhältniss zur moralischen Bedeutung der angedeuteten Persönlichkeiten stehen. Hier erblicken wir zwei Reihen von je drei stufenweise sich verjüngenden Figuren. Ein bärtiger Mann hat beide Male den Vortritt, in der ersten Reihe folgen ihm zwei Frauen mit Mantelkindern. Die siebente Figur ist ein erwachsenes Kind, welches den ersten Platz in diesem Chor einnimmt. Das Ganze bezieht sich auf eine Art von Todtenceremoniell, bei welchem die idealisirten Hauptfiguren wie in einem Heroon erscheinen. — Der obere Theil des sitzenden Mannes ist neu.

73. Die trauernde Penelope. Nro. 261.

Diese streng architektonisch gehaltene Frauengestalt, deren Kopf übrigens aufgesetzt ist, stellt, wie aus der Vergleichung mehrerer Terracottenreliefs hervorgeht, die treue Gattin des Odysseus in tiefes Nachdenken versunken dar. Die Anordnung der ganzen Figur ist der Art, dass sie für eine Giebelaufstellung berechnet gewesen zu sein scheint. Denn sie ist offenbar bestimmt, in der Seitenansicht betrachtet zu werden, da sie von vorn nur eine schmale Kante darbietet. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge handelt es sich um ein bekanntes und beliebtes Vorbild, da sich noch eine Wiederholung der nämlichen Statue erhalten hat, welche in der neunundzwanzigsten Abtheilung des Museo Chiaramonti unter dem Fries Nro. 730 aufgestellt ist. Dort ist auch der Wollenkorb erhalten, welcher in unserer Statue in einen Felsensitz umgewandelt erscheint. Als ein Beispiel einer auf einen mythischen Gegenstand angewandten sehr alterthümlichen Vortragsweise bietet dieses Denkmal erhebliches Interesse dar.

74. Basrelief des Dionysos und der Ariadne.

Das kleine zierlich gearbeitete Relief, welches in das Fussgestell dieser Statue eingelassen ist, ist von der anmuthreichsten Erfindung. Ariadne sitzt auf einem Polster dem jugendlichen Dionysos gegenüber, der auf einer kunstvoll

gearbeiteten Lagerstätte halb ausgestreckt liegt und von einem lang behaarten Silen unterstützt wird. Dieser ist, wie ähnliche Nebenfiguren, von viel kleineren Verhältnissen und reicht dem fröhlichen Götterpaar eine Schale süssen Weines dar.

Die Ergänzungen sind nicht überall gelungen zu nennen, haben aber keine fremdartigen Elemente in die Composition gebracht.

75. Apollo Sauroktonos. Nro. 264.

Diese wunderliebliche Darstellung des knabenhaften Apollo, welcher einer am Baumstamm emporkriechenden Eidechse auflauert, um sie mit einem Pfeil zu spiessen, ist eine der im Alterthum viel bewunderten Erfindungen, welche sich mit Sicherheit auf Praxiteles zurückführen lassen. Nicht blos Plinius beschreibt sie mit einer Genauigkeit, die kaum eine Verwechselung zulässt, sondern es bezieht sich auf dieselbe auch ein sinnvolles Epigramm des Martial, welcher dem nachstellenden Knaben zuruft, des armen Thierchens zu schonen, dann aber hinzufügt, jenes wünsche von seiner Hand zu sterben. In der That hat der unverwandt fesselnde Blick etwas zauberartiges, und das sonnenfröhliche Wesen, welches unter seine Gewalt gerathen ist, scheint schon festgebannt zu sein, noch bevor es die eiserne Spitze durchbohrt und an den Baumstamm angeheftet hat. Der Kopf des jugendlichen Gottes ist von einer erhabenen Schönheit und von einem so rein idealen Ausdruck, dass wir unversehens in die Zeiten versetzt werden, in welchen die anmuthreiche Schöpferkraft frei waltete und die Tiefen des Gemüthes und der Empfindung in einer Zartheit offenbarte, die weder vorher noch nachher ihres Gleichen gehabt hat. Gewaltigere, grossartigere, auch bedeutungsvollere Erscheinungen waren vor Praxiteles ins Leben getreten, aber jenes liebliche Spiel der Seele, welches auf einen einzigen Blick, auf eine nur Geweihten vernehmbare Herzensregung gestellt ist, war zuerst durch ihn in die bildende Kunst eingeführt worden. Die naive Grazie, welche alle seine Gestalten zeigen, tritt auch in diesem Werke auf eine höchst originelle Weise hervor. Obwohl wir den Sohn des Zeus nach Knaben Art tändeln sehen, so leuchtet doch

sein hoher Götterberuf durch dieses bedeutsame Spiel hindurch. Wir sehen hier gleichsam ein Kinderorakel dargestellt. Denn als ein solches pflegten die Alten diese Uebungen zu betrachten. Aus den Todeszuckungen des vom Pfeil durchbohrten Thieres suchte man die Zukunft wahrsagerisch zu verkünden. Dadurch erhält die ganze Schilderung jenen erhabenen Ernst, welcher mit der kindischen Beschäftigung so seltsam contrastirt. Denn als solche macht sie sich auch durch das angenehm nachlässige Behaben des Knaben geltend, welcher mit untergeschlagenen Füssen an den Baumstamm angelehnt steht und noch keine Spur von jener durchgebildeten Grazie wahrnehmen lässt, die die Bilder dieses Gottes vorzugsweise charakterisirt. Dagegen kündigt sich der Adel der Art in jedem Zuge des genialen Werkes an, welches ursprünglich für die Ausführung in Erz bestimmt gewesen war, wofür es in der That viel geeigneter ist, da die Composition dem Marmor zu wenig inneren Halt darbietet. Die Beine und beide Arme sind zwar neu, die Richtigkeit der Ergänzung ist indess durch besser erhaltene Wiederholungen und zum Theil auch durch Gemmenbilder hinreichend gesichert. Aufgefunden wurde diese kostbare Reliquie, welche auch durch Vergleichung einer ebenfalls erhaltenen Erznachbildung ein besonderes Interesse erhält, in den Ruinen des Palastes des Augustus, welche sich über die vormalige Villa Spada verbreiten, im Jahre 1777. Gavin Hamilton überliess dieses Denkmal käuflich der päpstlichen Regierung.

76. Amazone. Nro. 265.

Diese schöne und im Ganzen wohl erhaltene Statue stimmt genau mit der capitolinischen Wiederholung desselben Urbildes überein. Da der moderne Ergänzer das Motiv dieser Darstellung nicht verstanden hat, sind beide Hände in eine Lage gekommen, die sie ursprünglich nicht haben konnten. Denn sie hielten offenbar die Enden des Bogens so gefasst, dass sie ihn mit Leichtigkeit und Sicherheit über die Schultern werfen und dort ordnungsmässig befestigen konnten. Auffallend ist, dass nur der linke Fuss mit einem Spornriemen versehen ist. Dies erklärt sich indess dadurch, dass die

Alten, welche sich der Steigbügel im Allgemeinen nicht zu bedienen pflegten, von der linken Seite auf das Ross sprangen. Dabei hätte der am rechten Fuss angebrachte Stachel leicht gefahrvolle Störungen herbeiführen können, während er an dem Fuss, welcher nicht über den Rücken des Pferdes geschwungen zu werden brauchte, nicht hinderlich sein konnte.

Auf der Plinte dieser Statue ist eine Inschrift eingehauen, welche anzeigt, dass dieselbe aus der Schola der Aerzte an den Ort versetzt worden war, wo sie sich nachmals befand. Solcher Anzeigen finden sich mehrere, jedoch häufiger im umgekehrten Sinn, indem sie nemlich die Stelle andeuten, für welche ein solches Werk bestimmt war. So liest man unter anderen auf dem Bruchstück einer der Statuen, die den Bogen des Constantin geschmückt haben, die Inschrift: AD ARCVM, welche gleichsam statt der Adresse diente.

Wüssten wir nun auch etwas Näheres über den Ort, wo unsere Statue aufgefunden worden ist, so würde uns eine solche Angabe doch nicht in Betreff der Lage der Versammelungshalle der Aerzte belehren, da sie ja eben aus dieser schon im Alterthum hinweggenommen worden war. Um so befremdlicher lauten die Zweifel, die in Betreff der Echtheit jener an sich so anspruchslosen Inschrift laut geworden sind.

Auch dieses Denkmal stammt aus der vormals so reichen Antikensammlung der Villa Mattei.

77. Urania. Nro. 270.

Dieses schöne halblebensgrosse Standbild stammt aus den auf dem Cassiano bei Tivoli veranstalteten Ausgrabungen, welche auch die Musenreihe geliefert haben, auf die wir weiterhin stossen werden. Zu dieser gehört sie nun zwar nicht, da sie sich sowohl durch die Verhältnisse wie durch den Styl und Vortrag von jenen Figuren wesentlich unterscheidet. Sicher scheint allein zu sein, dass sie eine Muse darstellt, welche der neun Schwestern aber gemeint sei, lässt sich nicht bestimmen. Denn nicht blos die Attribute sind neu, sondern auch der übrigens alte und liebliche Kopf ist der Statue fremd. Er ist mit den Federn geschmückt, welche

als Siegestrophäen an die Ueberwindung der Sirenen erinnern, welche sich vermessen hatten, mit dem Pieridenchor einen Wettstreit einzugehen.

Die Anordnung der Gewandung ist überaus reich, so reich, dass es selbst erfahrenen Kennern zuweilen schwer fällt, in den mannigfach sich durchkreuzenden, aber klar entwickelten Motiven sich zurecht zu finden. Die hehre Jungfrau hat, indem sie sich auf den Felsensitz niedergelassen hat, das lange Schleppkleid aufgenommen und unter den linken Schenkel gestopft, während das zartgefältelte Untergewand neben ihr ausgegossen liegt. Die letztere Partie ist am wenigsten schön, alles übrige ist von einer seltenen Eleganz und Anmuth.

Zu dieser Faltenpracht bildet einen merkwürdigen Gegensatz die leichte Bekleidung aller oberhalb des Gürtels gelegenen Theile. Hier ist der Stoff nicht blos durchsichtig gebildet, sondern das ärmellose Gewand fällt auch über die linke Schulter weit herab, was im Vergleich mit den anderen Musen etwas Auffälliges hat. Denn diese sind ausnahmslos sehr sittsam verwahrt. Für die Muse der Astronomie, zu welcher man sie ergänzt hat, passt diese Weise des Anzuges am allerwenigsten.

78. Kopf des Menelaus und Bruchstücke von dem Körper des Patroclus. Nro. 293.

Diese kostbaren Reste einer der berühmtesten Gruppen des Alterthumes sind im Jahre 1772 bei den auf dem Pantanello der Villa Hadrian's veranstalteten Ausgrabungen durch Gavin Hamilton entdeckt worden. Sie gehören zu einer auch den Maassen nach genauen Copie des berühmten Pasquino, welcher an der abgestumpften Ecke des Palastes Braschi aufgestellt und dort der Zerstörung preisgegeben ist. Schon Bernini hatte dieses auserlesene Kunstwerk für das vorzüglichste und geistvollste in ganz Rom erklärt und mit Hülfe von Gypsabgüssen hat man die überraschende Aehnlichkeit nachgewiesen, welche es mit den Giebelgruppen des Parthenon in Betreff des Styles und der geistvollen Marmorarbeit wahrnehmen lässt. Ausser dieser Wiederholung waren

in Rom noch zwei andere Nachbildungen vorhanden, welche beide nach Florenz versetzt worden sind. Die Bruchstücke der in Hadrian's Villa gefundenen gehören einer vierten an, und von einer fünften sind die Reste der Füsse des Patroclus und des Menelaus zur Rechten des Fensters zu bemerken. Ausserdem werden noch andere erwähnt.

Der Kopf des Menelaus zeigt die Verzweiflung, von welcher der schwer bedrängte Held erfasst wird, als er sich von Feinden umringt und von allen seinen Genossen verlassen sieht. Hülfe von den Göttern erflehend wendet er den Blick nach oben und rafft seine letzten Kräfte zusammen, um den Leichnam des Patroclus aus dem Kampfgewühl zu retten. Dieser Ausdruck der gemischtesten Gefühle, zwischen denen das Vertrauen auf Götterhülfe glorreich auftaucht und den Heldenmuth zu Ehren bringt, ist von einer wunderbaren Tiefe und Wahrheit. Er hat etwas unendlich Mächtiges und athmet die edelste Begeisterung. Trotzdem dass der Marmor an vielen Stellen arg verstossen gewesen ist, ist der Kern der ursprünglichen Schönheit insoweit erhalten, dass man dieselbe ziemlich unverkümmert zu geniessen im Stande ist. Viele Theile sind mit Glück und liebevoller Sorgfalt ergänzt, und das Ganze gewährt einen wahrhaft prachtvollen Anblick.

Der Helm ist mit einer schön gedachten Gruppe geschmückt, welche die sieghafte Bekämpfung eines Centauren durch Theseus darstellt. Die Beziehung des Triumphes des hellenischen Heroenthumes über das barbarische Element liegt nahe und deutet auf den glorreichen Ausgang auch dieses Kampfes hin.

Der obere Theil der Brust und der Schultern, welcher nebst den Füssen zur Linken des Fensters am Boden liegt, lässt die Wunde wahrnehmen, welche Patroclus von der Hand des Euphorbus erhalten hatte, noch bevor ihn der Todesstoss des Hector traf. Die Schilderung des Todeserstarrens, welches sich namentlich über die auf der Erde fortschleifenden Beine verbreitet, ist von einer wunderbaren Wahrheit des Ausdruckes und doch gleichzeitig so voll jener poetischen Verklärung, durch welche die Kunst den Anblick eines solchen Vernichtungsprocesses erträglich macht, dass

man von der Betrachtung derselben unwillkürlich und unwiderstehlich gefesselt wird.

Mit Recht pflegt man daher dieses ergreifend schöne Bruchstück als eines der auserlesensten Beispiele höherer Naturwahrheit zur nacheifernden Betrachtung zu empfehlen, und in Rom war vormals kaum eine Bildhauerwerkstätte zu nennen, wo sich nicht diese Beine und der Torso in Gypsabgüssen vorgefunden hätten. Ist die Copie, zu welcher diese Bruchstücke gehören, eigens für die Villa des Hadrian angefertigt gewesen, was nach Erwägung aller Umstände die meiste Wahrscheinlichkeit für sich hat, so kann dies nur dazu dienen, zu beweisen, dass uns für die Bestimmung der Epoche, welcher ähnliche Nachbildungen angehören, aller Maassstab fehlt und dass wir die kunsthistorische Einreihung des Urbildes nur nach genauer Abwägung des specifischen Ideengehaltes vornehmen können, welcher bei diesem wunderbar gearteten Kunstwerk auf eine sehr hohe Entwickelungsstufe schliessen lässt.

79. Satyrkopf aus rothem Marmor. Nro. 294.

Auf einer spiralförmig cannelirten Säule aus dem kostbarsten afrikanischen Schwarzmarmor, welche auf dem Aventin entdeckt worden ist, steht ein überlebensgrosser bärtiger Satyrkopf aus rothem Marmor von sehr lebensvoller Arbeit. Dass man dieses überaus kostbare Material gerade zu einem derartigen Gegenstand verwandt hat, erinnert an den alt hergebrachten Brauch, bacchische Figuren aus roth gefärbtem Feigenholz anzufertigen. Dieses seltene Denkmal ist bei Anlegung einer Strasse in der Gegend von Genzano gefunden worden.

80. Serapisbüste. Nro. 299.

Der dunkelfarbige Basalt findet sich nicht selten zu Darstellungen des Serapis verwendet, jener eigenthümlichen Gottheit, welche als die hellenische Umgestaltung eines ägyptischen Götterbegriffes betrachtet werden muss. Derselbe ist als ein dreifach waltender Zeus zu betrachten, der nach Art der Hekate drei trennbar gedachte Persönlichkeiten unter einer

einzigen Gestalt birgt. Das düstere Ansehen, welches ihn charakterisirt, giebt deutlich genug kund, dass die Idee des Unterweltgottes vorwaltet, obwohl er mit dem Pluto der Griechen nicht verwechselt werden darf. Den Scheitel pflegt der Modius zu schmücken, von dem auch in dieser Büste antike Reste vorhanden sind. Gewöhnlich ist das Haupt auch mit Strahlen bekränzt, von denen hier indess keine Spuren zum Vorschein kommen. Der Typus ist der des Zeus, er unterscheidet sich aber von diesem durch das tief in die Stirn herabfallende kaum gelockte Haupthaar. Der Bart dagegen ist stark geringelt und reich.

Dieses schöne, auch des kostbaren Materiales wegen beachtenswerthe Denkmal stammt aus Villa Mattei.

81. Thronender Jupiter. Nro. 325.

Diese überlebensgrosse Statue, welche aus Palazzo Verospi stammt, ist zwar an sich von sehr geringem Kunstwerth und würde daher kaum auf unsere Beachtung Anspruch machen können, wäre sie nicht das einzige Standbild des Zeus, welches uns eine wenn auch noch so schwache Idee von dem olympischen Gold- und Elphenbeincoloss des Phidias gewährt. Allem Anschein nach hat uns dieser rohe Marmor die Hauptelemente jener weltberühmten Composition aufbewahrt, und wir können das decorationsmässige Werk wenigstens dazu benutzen, um alle anderen Züge auf dasselbe zu übertragen, welche sich Marmorköpfen und Gemmenbildern entnehmen lassen. Dies ist auch vielfach geschehen und wir dürfen nicht vergessen, dass diese früher überschätzte, jetzt missachtete Statue den Krystallisationspunkt bildet, an welchem nach und nach alle die Begriffe angeschlossen sind, die wir unwillkürlich mit jener Wunderschöpfung des atheniensischen Künstlers zu verbinden pflegen. Die Anordnung des Ganzen ist von einer grossartigen Einfachheit, die das schlechteste Werk nicht zu tilgen, ein viel vollkommeneres aber, das nicht eine so hohe Abkunft hat, kaum zu schaffen vermag. Der erhabene Olympusbeherrscher thront in stiller Majestät. Von der linken Schulter gleitet sein Mantel hernieder, weil die erhobene Linke den Scepter hoch oben gefasst hält. Die

Schenkel bedeckt bis zum Schooss ein sanft gebrochenes Purpurgewand. Unter dem Thron schaut der Adler hervor, welcher seines Winkes gewärtig zu sein scheint.

Aus einer gewissen Entfernung betrachtet, bleibt dieses Denkmal nicht ohne Wirkung und es kommt nur auf die Virtuosität unserer Einbildungskraft an, die in diesen rohen Zeichen ruhende Schönheit wie die in leichtfertig niedergeschriebenen Noten schlummernde Musik zu neuem Kunstleben zu wecken.

82. Herculesbüste. Nro. 344.

Diese überlebensgrosse gut gearbeitete Herculesbüste, welche bei dem Lateran mit Inschriften gefunden worden ist, die auf das Vorhandensein eines diesem Heros in der dortigen Gegend geweihten Tempels schliessen lassen, zeigt namentlich in der Seitenansicht eine schlagende Aehnlichkeit mit dem Profil eines Löwen, von dem die ganze Herculesbildung so manchen charakteristischen Zug entlehnt hat. Während der obere Theil der Stirn eher zurücktritt, wölbt sich der untere Theil bis zu den Augenbögen hin stark empor. Das Antlitz beherrscht eine erhabene Ruhe, die sich aber mit einem windstillen Meer vergleichen lässt und wie dieses auf die gewaltige Aufregung hinweist, die ein Sturm hervorruft. Der Heros ist mit einer spiralförmig gewundenen Binde geschmückt, auf welche in regelmässigen Abständen rosettenartige Schleifen aufgesetzt sind.

83. Minervenbüste. Nro. 376.

Obwohl alle Minervenideale auf die durch Phidias festgestellten Grundformen zurückführen, so hat doch gerade die Gesichtsbildung dieser Göttin so mannigfache Umgestaltungen erfahren, wie kaum ein anderer mythologischer Begriff. Es ist als ob man denselben nie zu erschöpfen im Stande gewesen wäre, und stets neue Versuche gemacht habe, ihm von der einen oder der anderen Seite her näher zu kommen. Bald waltet ihr tiefsinnig intelligentes Wesen vor, bald ihre genievolle Erfindsamkeit, zuweilen auch ihre echt jungfräuliche ewig unnahbare Schönheit. Zu der letzten Gattung gehört

die schöne Colossalbüste, deren Brust mit der über die rechte Schulter geworfenen Aegis geschmückt ist. Diese kreuzt sich mit den von der anderen Seite herabstreichenden Falten des Gewandes. Der mit Greifen und Widderköpfen verzierte Helm bedeckt das schön gescheitelte Haupthaar, welches über dem Nacken in einen Zopf zusammengebunden ist. Ihr ruhiger Blick ist voll erhabener Grazie und jeder ihrer Züge ist ebenso geistvoll als schön.

Der Umstand, dass diese Büste vormals in der Engelsburg aufbewahrt wurde, könnte schliessen lassen, dass sie ursprünglich zum Schmuck des Grabmales des Hadrian gedient habe.

84. Anatomische Präparate. Nro. 382 und 384.

Obwohl es nicht ganz in den Kreis der gegenwärtigen Betrachtung passt, glaube ich doch die beiden anatomischen Präparate nicht übergehen zu dürfen, welche, in Marmor nachgebildet, hier aufgestellt sind, weil sie ein weit verbreitetes Vorurtheil, dem zufolge die Alten die Zergliederungskunst am menschlichen Körper durchaus nicht geübt haben sollen, praktisch widerlegen. Wahrscheinlich stammen diese in ihrer Art einzigen Denkmäler aus einem Heiligthum des Aesculap. Das eine stellt das Knochengerippe des Brustkastens, das andere die in demselben verschlossenen Weichgebilde, welche durch einen kunstgerecht geführten Schnitt offen gelegt sind, selbst dar. Es steht zu vermuthen, dass sie eine pathologische Bedeutung haben, wie denn überhaupt bildliche Erinnerungen an mannigfache Leidenszustände, die oft sehr charakteristisch geschildert sind, nicht selten unter den Votivmonumenten vorkommen, die meist aus gebrannter Erde, zuweilen aber auch aus Erz gebildet sind. Unter letzteren namentlich bin ich auf Darstellungen lymphatischer Abscesse und ödematöser Anschwellungen gestossen, die durch das tiefe Verständniss des beobachteten Leidenszustandes in Erstaunen setzten. Ein solches Kunstverdienst haben diese Marmorstücke nicht, ja sie lassen im Gegentheil jene lebensvolle Schilderungsgabe, die die dürftigsten Reste dieser Art sonst zu bezeugen pflegen, einigermassen vermissen, wenn

es nicht daran liegt, dass das, was als charakteristisch hat hervorgehoben werden sollen, bis jetzt von uns übersehen worden ist. Zu einer genaueren Untersuchung dieser merkwürdigen Denkmäler findet aber Niemand Zeit.

85. Penelope. Nro. 293.

Diese ausdrucksvolle Statue giebt, trotzdem dass der Kopf ihr nicht zugehörig und der grössere Theil der Arme neu ist, die tiefe Trauer kund, in welche die dargestellte Heroine versenkt ist. Sie ist von namenlosem Weh erfasst und hat sich auf einer Schwelle niedergelassen, die durch eine stufenförmige Erhöhung des Bodens angedeutet ist. Genau so schildert Homer den Schmerz, von welchem Penelope erfasst wird, als sie die heimliche Abreise des Telemachos vernimmt. Sie wagte sich nicht auf einen der vielen im Hause umherstehenden Lehnstühle niederzusetzen, sondern sank auf die Schwelle des reich gefügten Gemaches laut wehklagend.

Die Anordnung der wild zerstreuten Gewandmassen ist voller Anmuth, die selbst den Ausdruck des tiefsten Seelenschmerzes unbewusst beherrscht. Dadurch, dass sie sich auf den linken Arm aufstützt, sinkt das Kleid von der Schulter herab, wodurch sich auf dieser Seite schöne Faltenmotive bilden. Die ganze Composition ist äusserst reizend und voll von dramatischem Leben.

86. Adonis. Nro. 396.

Diese vormals schöne und grossartig gedachte Statue, welche aus Palazzo Barberini stammt, stellt den zarten Jüngling, welcher sich eben aus den Umarmungen der Aphrodite losgerissen hat, in dem Augenblicke dar, wo er die von dem Zahn des Ebers geschlagene Wunde klaffen und das Blut purpurroth aus derselben hervordringen sieht. Er ist nicht blos von Schreck, sondern von tiefem Entsetzen ergriffen und alle seine Glieder scheinen zu erstarren. Die Arme, welche zwar zum Theil neu, zum Theil geflickt sind, waren zu ausdrucksvoller Mimik erhoben. Die Züge des Antlitzes sind von tiefem Schmerz erfüllt. Das reiche Lockenhaar wird

von einer breiten, die Stirn bedeckenden Binde zusammengehalten.

Neben der Wunde erscheinen an der Beugungsfläche des Schenkels mehrere nahe bei einander stehende, kleine und gebrochene Marmorstützen, welche auf das ehemalige Vorhandensein der Hand eines Liebesgottes schliessen lassen, der die Wunde in Pflege zu nehmen in Begriff ist, wie dies in mehreren ähnlichen Darstellungen in ganz gleicher Weise geschildert ist. Wäre diese Gruppe vollständig erhalten und die Statue selbst weniger misshandelt worden, so würden wir in diesem Denkmal ein vorzügliches Werk der pathetischen Kunstrichtung besitzen.

87. Aesculap und Hygiea. Nro. 399.

Diese schön gedachte Gruppe des Aesculap und der Hygiea stammt von dem Forum des alten Praeneste. Sie ist zwar nur in ihren Haupttheilen erhalten, indem nicht blos beide Köpfe von anderen antiken Statuen entlehnt sind, sondern auch die Hände beider Figuren der neuen Ergänzung angehören. Hygiea, welche von kleineren Verhältnissen ist, lehnt sich auf die Schulter des thronenden Gottes, dessen heilige Schlange sie füttert. Diese windet sich an dem Wanderstab, der zu seiner Linken steht, empor. Die Verbindung beider Figuren zu einer wohl abgerundeten Gruppe ist meisterhaft hergestellt. Sie drücken das einträchtige Zusammenwirken des tieferen Verständnisses und der rein praktischen Thätigkeit aus. Letztere wird durch das wohlwollende Frauenwesen vertreten, welches dem Gott der Heilkunst zur Seite steht und keinen anderen Genuss, keine andere Lebensfreude kennt, als die weisen Rathschläge auszuführen, welche sie von ihrem mit dem Weh der Menschheit vertrauten Vater empfängt. Sitzend war Aesculap in ganz gleicher Weise mit der Hygiea zu einer Gruppe verbunden, welche eines der berühmtesten Heiligthümer dieses Gottes in Argos schmückte. Vereinzelte Statuen des Aesculap, auch wohl der Hygiea, sind ebenso häufig, als Gruppen, welche beide gleichsam untrennbar gedachte Wesen verbunden darstellen, selten sind. Dies ist um so befremdender, als wir ihnen in Marmorreliefs, Gem-

menbildern und Münztypen sehr oft und in einer Weise begegnen, welche auf das Vorhandensein ähnlicher Statuengruppen mit Sicherheit hinweisen.

88. Prokris zu Füssen des Cephalus todt niedersinkend. Nro. 401.

Dieser ansehnliche Rest einer schönen und lebensvollen Gruppe stellt die unglückliche Prokris in dem verhängnissvollen Augenblick dar, wo sie von der Hand des eifersüchtig bewachten Geliebten mit dem Jagdspeer durchbohrt entseelt zu Boden sinkt. Cephalus stürmt mit derselben Raschheit zur Hülfe herbei, mit welcher er die Geliebte wie ein scheues Wild verfolgt und erlegt hatte, ohne sich seiner Beute mit kundigem Waidmannsblick vorher versichert zu haben. Aber indem er anlangt, haucht sie ihre Seele aus. Die sanfte Stimmung, welche selbst den Todeskampf beherrscht, ist von einer rührend schönen Wirkung. Kein Misston der Empfindung ist da vernehmbar, sie athmet Vergebung und wenn in der Trauer, die sich wie Todesblässe über ihre zarten Wangen zu verbreiten scheint, ein Vorwurf laut werden sollte, so ist er gegen ihr eigenes Herz gerichtet, welches den leidenschaftlichen Jüngling zur Unzeit auf die Probe gestellt hatte.

Von der Figur des Cephalus ist nur das eine mächtig ausschreitende Bein und die Hand übrig, welche auf der Schulter der Prokris ruht. Nach diesen schwachen Resten zu urtheilen, muss die Gruppe eine beträchtliche Breitenausdehnung gehabt haben. Dem zufolge scheint sie vor einer Wand aufgestellt gewesen zu sein. Selbst Nebensachen, wie die Felsenhöhen, welche den Schauplatz der Handlung bezeichnen, sind geistvoll und stylgemäss angedeutet.

89. Danaide. Nro. 405.

Diese überaus liebliche Frauengestalt lässt in dem Gesichte den Ausdruck tiefer seelenlösender Trauer wahrnehmen, während die ganze Erscheinung daran erinnert, dass es sich um eine end- und nutzlose Mühe handelt, welche tragen zu helfen die Liebe den Dienst versagt. In übergeneigter Stel-

lung hebt sie mit beiden Händen eine schwere Last vom Boden auf, ohne jene Spannkraft durchblicken zu lassen, welche geschäftigen Mädchen eigen zu sein pflegt. Die Form des Wasserbeckens, welches der Ergänzer wieder hergestellt hat, ist durch einen vorgefundenen Marmorsplitter gegeben, welcher zu der am Gewande vorhandenen Bruchstelle gepasst zu haben scheint. Es ist allerdings auffallend, dass sie nicht mit einem Henkelkrug dargestellt ist, der für eine Wasserträgerin geeigneter sein würde. Bei alle dem ist es keinem Zweifel unterworfen, dass wir hier eine der funfzig unseligen Töchter des Danaus vor uns haben, welche über der fruchtlosen Arbeit, zu welcher sie verdammt ist, bittere Thränen weint und mit deren Nass das vor ihr befindliche Wasserbecken zu füllen scheint. Die Darstellung der verweinten Augen und des nimmer zu tilgenden Reuegefühles, mit welchem ihr Dasein belastet ist, weist auf ein Urbild hoher Vollendung und von bedeutender gemüthlicher Tiefe hin. Wahrscheinlich haben wir eine Nachbildung einer der durch die Dichter gefeierten Statuen vor uns, welche zwischen den Säulen des Porticus standen, der zu dem auf dem Palatin gelegenen Apollotempel gehörte. Da auch dieser Marmor auf dem Forum von Praeneste, welches in dem Garten der Padri Dottrinarj von Palestrina gelegen war, entdeckt worden ist, so darf man annehmen, dass es sich um eine der fabrikmässig angefertigten Wiederholungen jener berühmten Standbilder handelt, mit denen jede Colonie ihre öffentlichen Bauten nach dem Vorgange der Mutterstadt zu schmücken bemüht war. Danach müssen wir auch das Verdienst dieses Kunstwerkes beurtheilen, welches, so schön auch einzelne Theile wiedergegeben sind, doch nur als ein schwacher Abglanz eines viel seelenvolleren Originals betrachtet werden darf. Wenn nicht alles täuscht, so muss dies eine jener seelendurchbebenden Erscheinungen dargeboten haben, wie sie unter den Neueren nur Correggio in's Leben zu rufen vermocht hat. Schon die ganze Composition, welche einen selbstverständlich allegorischen Charakter zeigt, lässt uns eine in dieses Leben hereinragende jenseitige Welt ahnen, deren Bedeutung die Alten bei ihrem alles begreifenden Tiefgefühl wohl verstanden ha-

ben. Denn hier handelt es sich nicht um eine vorübergehende Wehmuthsempfindung, sondern um jene durch nichts mehr auszugleichende Verstimmung, vor der die Freude auf ewig geflohen zu sein scheint und die nur in der reuevollen Hingebung an die auferlegte Busse ihre schliessliche Versöhnung feiert.

90. Die Barberinischen Candelaber. Nro. 412, 413.

Diese beiden Prachtleuchter, welche Monsignor Bulgarini in der Umgegend der sogenannten Akademie nahe bei einem Rundgebäude der Villa Hadrians entdeckt und die der Cardinal Francesco Barberini an sich gebracht hatte, sind in ihrer Art einzig und lassen uns einen Blick in den geschmackreichen Prunkapparat jener kaiserlichen Schöpfung thun, die in der That eher dem Phantasiezauber aus Tausend und einer Nacht als der Wirklichkeit anzugehören scheint. Denn betrachten wir die Kürze der Zeit, welche dem vielfach anderweitig beschäftigten Bauherrn vergönnt war und bringen wir ferner in Anschlag, dass bei weitem die Mehrzahl, wenn nicht alle beweglichen Kunstwerke für diese Anlage eigens angefertigt worden waren, so erfasst uns ein gewisser Schwindel und wir müssen uns gestehen, dass wir von einer solchen Kunstindustrie, die doch nicht wie die unsere aus Stuck und Papiermaché oder anderen vergänglichen und werthlosen Stoffen geschaffen hat, durchaus keine Ahnung, viel weniger eine richtige Anschauung haben.

Was der Kunst des Hadrian an poetischer Originalität abgeht, kommt ihr an handwerksmässiger Gründlichkeit zu Gute. Obwohl man letztere nicht als eine lobenswerthe Eigenschaft gelten zu lassen gewohnt ist, bietet sie doch einen Schutz dar gegen den einreissenden Ungeschmack, dem man in unseren Tagen eine solche formelle Zwangsjacke wohl hin und wieder wünschen möchte. Kann man schon nicht läugnen, dass die durch den kunstliebenden, ja die Kunst selbst übenden Kaiser herbeigeführte Uniformirung des Geschmackes auf die Dauer etwas Langweiliges hat, so müssen wir uns andererseits doch eingestehen, dass wir in modernen Werken von derselben Eintönigkeit des Vortrages zu leiden

haben, ohne dafür durch die grossartigen Gedanken entschädigt zu werden, die bei den Alten aus demselben als ein wohl verwahrtes Vermächtniss der Vorzeit immer auf's Neue auftauchen.

Das Candelaberpaar, zu dessen Betrachtung wir übergehen, bietet bei einer gewissen Strenge der Symmetrie eine merkwürdige Freiheit der Entfaltung der einzelnen Gliederungen dar. Während der eine Schaft sich aus drei nach oben verjüngten Akanthusknäufen aufbaut, steigen bei dem anderen zwei derselben aus einem weit geöffneten doppelten Blätterkelch empor. Den Gipfel krönt eine mit Fächerribben geschmückte Schale, die man nicht innen ausgehöhlt hat, weil bei einer solchen Höhe doch Niemand hätte hineinschauen können. Wollte man aber etwas darauf aufstellen, so war dafür die abgeplattete Form geeigneter als eine Vertiefung.

Besonders anziehend werden diese Denkmäler durch die architektonisch streng stylisirten Göttergestalten, welche in den nach oben verjüngten Feldern der dreiseitigen Basen in flachen und daher sehr wohl erhaltenen Reliefs gebildet sind. Auf jeder derselben erscheinen drei der oberen Götter, die, obwohl sie vereinzelt auftreten, unter einander durch einen geistigen Bezug verbunden sind, welcher bald augenfällig hervortritt, bald sich wieder räthselartig verbirgt. Wir müssen daher, indem wir ihn aufzusuchen bemüht sind, weder einseitig pedantisch, noch allegorisirend leichtsinnig zu Werke gehen, sondern den dargestellten Götterbegriff scharf im Auge behalten und abwarten, bis aus der Verbindung, in welche er mit den zunächst gelegenen tritt, ein Zusammenhang erwächst, welcher keiner Erläuterung von aussen her bedarf. Nur auf solche Weise können wir uns der poetischen Wirkung versichern, auf welche ähnliche Darstellungen angelegt sind, die man durchaus nicht als eine in Stücke zerlegte, aber fortlaufend zu denkende Reliefcomposition betrachten darf, sondern vielmehr als symbolische, in sich abgeschlossene Gestalten, die in der Phantasie des Betrachtenden wie ein Farbenspektron nachklingen und sich dort erst zu einem Bilde verschmelzen, welches der Künstler bei dieser Weise

des decorativen Vortrages und an der ihm eingeräumten Stelle selbst zu vollenden weder die Absicht, noch die Mittel hatte. In Rücksicht auf alle diese bedingenden Umstände ist diese Figurenreihe, wie wir uns gleich überzeugen werden, von einem hohen poetischen Werth und von seltener Originalität der Fassung.

Auf dem Candelaber zur Linken tritt uns zunächst der Herrscher des Olympus selbst entgegen. Sein Haar wird von einer Königsbinde über der Stirn zusammengehalten und fällt in langen Flechten über Brust und Nacken herab. Er ist unbekleidet, als wollte er zum Kampfe gehen: die von der linken Schulter herabfallende Chlamys würde ihm dabei als Schild dienen. In der einen Hand hält er den Donnerkeil, in der anderen das Scepter. Seine Füsse decken Sandalen. Gebieterisch schaut er vor sich hin und ist bereit seinen Befehlen Thatkraft zu leihen.

Ihm tritt voll ebenbürtigen Selbstgefühles seine rechtmässige Gemahlin gegenüber. Sie allein scheint nicht zurückzubeben vor der Majestät des obersten Gottes. Im Bewusstsein ihres Rechtes schaut sie ihm kühn in's Auge und erinnert ihn an das Weltgesetz, dem auch er untergeben ist. Ihr Haupt schmückt eine Stirnkrone, die durch eine den Hinterkopf umschliessende breite Binde befestigt ist. Die Gewandmassen, welche sie umfliessen, sind von einem grossartigen Reichthum, in dem sich ihr Charakter spiegelt. In der Linken hält sie das doppelt geknöpfte Scepter.

Auf der dritten Seite erscheint Hermes, der Opferherold, mit der Linken einen Widder zum Altare schleifend, in der Rechten die Libationsschale haltend. Er hat die Chlamys über beide Schultern geworfen und die Enden derselben hängen über Brust und Rücken herab. Das Haupt ist mit dem Petasus bedeckt. Er verneigt sich ehrfurchtsvoll. Sein Beruf ist zu dienen und er ist der Vermittler nicht blos zwischen dem Zeus und der Here, sondern auch zwischen Göttern und Menschen. Da er kleiner gebildet ist als beide, so hat ihn der Künstler auf ein hohes Postament gestellt, um die räumliche Symmetrie einzuhalten. Auch bei der Here ist dies der Fall, aber in geringerem Maasse, weil

sie dem Zeus an Bedeutung und Grösse um so viel näher steht.

Die Hauptfigur des anderen Dreivereins ist Pallas Athene, welche eine mächtige Schlange, die sich an ihr emporwindet, aus einer Schale tränkt. Ihr Haupt schmückt ein mit der Sphinx, Flügelrossen und hohem Busch reich verzierter Helm. Die Haarflechten sind gelöst und fallen über Hals und Nacken herab, die Schultern deckt die Aegis. Das eng anschliessende Gewand ist auf der Seite geschlitzt und bis auf die Hüften übergeschlagen. Ihr Ausdruck ist friedreich und liebevoll. Die Pflege, welche sie dem treuen Hüter der Oelpflanzungen, der harmlosen aber klugen Schlange angedeihen lässt, führt uns die Segnungen vor Augen, die sie als Städtegründerin und Urheberin aller weisen Einrichtungen um sich verbreitet.

Mit ihr bildet einen bedeutungsvollen Gegensatz der streitlustige Kriegesgott. Als wolle er alle Welt zum Kampf herausfordern, setzt er die Rechte in die Hüfte, hat die auf der rechten Schulter zusammengeknüpfte Chlamys über den linken Arm, den er schildartig damit zu decken gewohnt ist, geworfen, hält die Lanze gefasst und harrt nur des Zeichens zum Dreinschlagen. Die schöne wehrhafte Gestalt ist trefflich angeordnet. Auf der Spitze des Helmes liegt eine Chimäre kampfbereit, darunter ein Leu als Verkünder des Kriegesschreckens.

Hinter der Pallas erscheint die Göttin der Liebe, welche allein das Herz des rauhen Kriegsgottes zu bändigen vermag. Sie verneigt sich züchtig und lüftet den Gewandüberwurf mit der Rechten. In der Linken hält sie eine sich eben zur Blume erschliessende Knospe, welche auf ihr weit in die Zukunft hineinreichendes Walten hindeutet. So wie Hermes als der Vermittler zwischen den beiden obersten Göttern mit Opfergaben auftrat, so sehen wir hier die alles beherrschende und alles versöhnende Aphrodite zwischen die wehrhafte Tochter des Zeus und den widerwärtigen Sohn der Here Gegensätze ausgleichend, Sympathien weckend und Liebreiz spendend in die Mitte treten und die Harmonie des Weltalls wieder herstellen, welche durch die schroffe Begegnung des Olympusbeherrschers und seiner rechtmässigen Gemahlin,

welche mit ihm in dem Besitz gleicher Rechte, wenn auch ungleicher Gewalten ist, auf immer gestört zu sein schien.

Ein anderes Candelaberpaar als ursprünglich dazu gehörig anzunehmen, ist kein Grund vorhanden.

91. Sarkophag mit der Gigantenschlacht.

Zwischen den beschriebenen Candelabern ist ein Sarkophag aufgestellt, welcher der Statue der schlummernden Ariadne zur Basis dient und eine reich und prachtvoll entwickelte Schlachtscene aus dem Gigantenkampf darstellt. Die übermüthigen Schlangenfüssler, deren gedrungenen Leibern Riesenkraft innewohnt, machen einen verwegenen, aber auch verzweifelten Angriff auf die Himmelshöhen, welche Zeus und die oberen Götter inne haben. Durch ihre wurmförmig auslaufenden Schenkel sind sie an die Erde gebannt und können einen Sturm nur dadurch ermöglichen, dass sie Berg auf Berge thürmen. Hier sehen wir sie mit den Olympiern handgemein werden, die wir uns ausserhalb des Bildes, Blitze schmetternd und tödtliche Pfeile sendend, zu denken haben. Die Arme mit Stierfellen umwunden, bedienen sie sich entwurzelter Baumstämme zur Abwehr der vernichtenden Streiche, während sie mit der Rechten Felsstücke ihren Feinden ins Angesicht zu schleudern im Begriff sind. In die verwickelte Composition hat der Künstler dadurch eine lichtvolle Klarheit gebracht, dass er sie symmetrisch zu gliedern und gleichzeitig durch die originellsten Züge zu beleben verstanden hat. In der Mitte sehen wir einen wuthbeseelten Jüngling einen gewaltigen Sturmangriff machen, welcher von zwei älteren Gesellen an beiden Enden der Darstellung unterstützt wird. Bei diesen nimmt derselbe bereits den Charakter eines Vertheidigungskampfes an, während wir ein anderes Dreipaar, welches in zweiter Linie streitet, schon ermatten sehen. Zu beiden Seiten liegt je einer zu Boden gestreckt und diesen entsprechen die eben von den steilen Felsenhöhen herabstürzenden Gefährten, von denen der mittlere einen Donnerkeil im Rücken hat, dessen jäh vernichtende Wirkung trefflich veranschaulicht ist.

Auf den Seitenflächen dieses figurenreichen Sarkophags

sind die beiden Hauptmomente der Composition noch einmal aufgenommen und in selbständigen Bildern durchgeführt. Links sehen wir einen bärtigen und einen jugendlichen Giganten den letzten Verzweifelungskampf kämpfen. Beide haben die Baumstämme, mit denen die anderen nur zu pariren pflegten, in die Rechte genommen und scheinen die Offensive bereits aufgegeben zu haben.

Die gegenüberliegende Querseite führt uns das Leichenfeld vor. Zu Füssen eines überhängenden Felsen liegt ein bärtiger Gigant entseelt am Boden, den Baumast noch in der krampfhaft geschlossenen Rechten haltend. Ein anderer ist auf eine Felsenplatte hingestreckt und die wehrlosen Arme hängen lang herab. Er ist auf die Brust gesunken, während sein Gefährte auf dem Rücken liegt.

Diese höchst originelle, lebensvolle und geistreiche Composition ist in jener kernhaften Weise vorgetragen, welche sich allein für das Halbdunkel einer Grabeskammer eignet. Eine feinere Ausführung würde dem Zweck, für den diese Schilderung bestimmt war, nur geschadet haben. Die drastische Wirkung hätte dadurch nothwendig vermindert werden müssen und die Arbeit selbst würde übel angewandt gewesen sein. Sowie körnige Grabschriften eine andere Ausdrucksweise verlangen als fein gesetzte Reden, so erheischt auch der Bilderschmuck eines Steinsarges eine ganz andere Art der Formenfassung als die edleren Sculpturgebilde, welche in dem Glanz des Tageslichtes aufgestellt und wiederholt betrachtet zu werden bestimmt sind. Um sich den grossartigen tief ergreifenden Eindruck zu vergegenwärtigen, welchen derartige Sarkophagdarstellungen hervorzubringen im Stande sind, muss man sich die Wirkung des durch eine enge Grabespforte mächtig eindringenden Lichtstrahles, welcher gegen die weisse Marmorfläche geschleudert wird, die stark hervortretenden Figuren scharf beleuchtet und die Tiefen mit kräftigen Schattenmassen ausfüllt, zu veranschaulichen suchen. Könnten wir ein solches Werk an dem Platze sehen, für welchen es ursprünglich bestimmt war, wir würden von demselben mit magischer Gewalt erfasst werden und zum Verständniss des eigenthümlichen Styles mit Leichtigkeit gelan-

gen, welchen die mit solchen Arbeiten beschäftigten Künstler so geschickt einzuhalten gewusst haben. Nur danach lässt sich die durch die Zweckmässigkeit gegebene Trefflichkeit der Ausführung beurtheilen.

92. Die schlafende Ariadne.

Unter allen in gleicher Vollständigkeit auf uns gekommenen Sculpturen des Alterthums ist kaum eine bekannt, die eine so grossartige Breite des Styles, eine solche lebenstrotzende Fülle der Formen und eine so erhabene Einfachheit des Schönheitselementes zu bewundern giebt, wie dieses in jeder Beziehung einzige Werk. Der erste Blick verkündigt uns ein Wesen, welches zwar dieser Menschenwelt entsprossen, aber gleichsam zu gross und mächtig für dieselbe ist. Sie ist hingestreckt in verhängnissvollem Schlummer, dessen folgenwichtige Bedeutung sich durch ahnungsvolle Träume ankündigt. Die Wange auf die linke Hand gestützt und den rechten Arm über den Kopf geschlagen, hat sie sich auf ihrem von einem Franzenmantel bedeckten Felsenlager unruhig umhergeworfen, so dass die reiche Gewandung, in die sie sich zum Theil zur Abwehr nächtlichen Frostes gehüllt hat, vielfach in Unordnung gerathen ist. Die Spange, welche das Unterkleid auf der linken Schulter befestigt hielt, hat sich gelöst und der Busen ist dadurch blos geworden. Ebenso hat sich der zarte Stoff, welcher nur durch einen Brustgürtel zusammengehalten wird und in der ganzen Länge des Körpers durch eine offene Naht von dem Hinterblatt getrennt ist, von dem Unterleib weggeschoben und entschleiert diese Theile bis gegen den Nabel hin, so dass wir die Bewegung des Aufathmens wahrnehmen zu können meinen. Nach unten hin hat sie sich mumienartig eingewickelt und den Mantel im Anziehen unter und zwischen die Schenkel, welche sie über einander geschlagen hat, gepresst, oder so zu sagen eingeklemmt.

Hätte das Antlitz nicht an mehreren entscheidenden Stellen stark gelitten, so würde die Schönheit, welche sich auf demselben offenbart, Staunen erregen. Gegenwärtig will sie aufgesucht sein. Der Ausdruck des Schlafes zeugt von

einem tiefen Verständniss des physiologischen Vorganges, in Folge dessen sich der animalische Körper auf eine uns unbegreifliche Weise verjüngt, und die mythologische Bedeutung, welche der Künstler in diese erhabene Schilderung des geistigen Entrücktseins zu legen gewusst hat, lässt auf die gewaltige Katastrophe schliessen, bei der die Tochter des Minos angelangt ist.

Was sich vorbereitet, führt uns ein zur Linken in die Mauer eingelassenes Relief vor, welches aus Hadrian's Villa stammt und dieselbe Gestalt nur anders gewendet zeigt. Eben ist Theseus im Begriff, sie auf der fernen Insel allein zurückzulassen. Indem er noch einen wehmuthsvollen Scheideblick auf seine ihm bis in den Tod ergebene Braut zurückwirft, besteigt er, von höherem Götterwillen angetrieben, das am Gestade vor Anker liegende Fahrzeug. In der Höhe erscheint eine Berggottheit, unter deren Schutz ein Reh geflüchtet ist. Links hinter der Ariadne sehen wir bereits einen Satyr staunend herbeieilen, welcher das Herannahen des vom Thiasus umrauschten Dionysos verkündigt. Zu beiden Seiten der Darstellung öffnen sich Bögen, die von gewundenen Säulen getragen werden. In dem zur Linken scheint die Statue des Gottes, mit dem Ariadne vermählt werden soll, aufgestellt gewesen zu sein, rechts tritt uns eine Frauengestalt mit der mythischen Schwinge entgegen, die jetzt nur das Zeugungssymbol birgt, nachmals aber zur Wiege des Gottes der Zukunft wird.

Die zur Gemahlin des Dionysos auserlesene Theseusbraut ist mit einem Schlangenarmband geschmückt, das in diesem Zusammenhang nicht ohne symbolische Vorbedeutung sein dürfte. Durch dasselbe erscheint sie dem thebanischen Gott, welchem die Schlange vor allen heilig war, gleichsam verhaftet, wie wir die Proserpina mit einer aus Granatäpfeln gebildeten Armspange mit der nemlichen Anspielung geschmückt sehen. Im Orient hat noch heut zu Tage das Armband eine ähnliche Bedeutung wie bei uns der Trauring. Müssig ist eine solche Verzierung in einem so grossartig gedachten und sonst so schmucklos behandelten Kunstwerk sicherlich nicht. Die Alten werden an diesem symbolischen Geschmeide wahr-

scheinlich auf den ersten Blick die zu hoher Göttergemeinschaft auserkohrene, des Bräutigams harrende und ihm bereits mystisch verpfändete Tochter des Minos erkannt haben.

93. Claudius Albinus. Nro. 248.

Um den Ideengang, welcher durch die Betrachtung mythologischer Gegenstände eingeleitet wird, nicht allzu oft und allzu gewaltsam durch die so gänzlich verschiedenen Eindrücke zu unterbrechen und zu durchkreuzen, welche die Porträtstatuen und Büsten der Kaiserzeit hervorrufen, haben wir diese bis jetzt stillschweigend übergangen. Da sich darunter jedoch mehrere von grosser Seltenheit und bedeutendem historischen Interesse befinden, so wollen wir nachträglich auch die wichtigsten der in diesen Sälen aufgestellten Stücke namhaft machen.

Der Kopf des Claudius Albinus, welcher auf eine nicht dazu gehörige, mit schön verziertem Brustharnisch gewappnete Statue aufgesetzt ist, gehört zu den ikonographischen Seltenheiten, die wohl Beachtung verdienen. Er führt uns den wild düsteren, zum Zorn geneigten Charakter des Collegen und nachmaligen Gegners des Septimius Severus vor Augen. Der tapfere Heerführer, welchen Capitolinus den Catilina seiner Zeit zu nennen geneigt ist, kündigt sich in jedem Zuge an.

94. Statue des Caligula. Nro. 262.

Diese unbekleidete Statue des Sohnes der Agrippina ist eine von denen, welche die Absis der Basilica von Otricoli schmückten. Sie ist die einzige, welche von diesem wüsten Herrscher übrig ist und zeichnet sich nicht weniger durch treffliche Erhaltung als durch charakteristische Züge aus. Zu diesen gehört die Zartheit des Nackens und der Schenkel, sowie das dünne Haupthaar, welches sorgfältig über den Schädel vertheilt ist. Auch das greisenhafte Aussehen der Stirn, welches Seneca erwähnt, ist in diesem sonst ideal gehaltenen Bilde bemerkbar.

95. Büste des Marc Aurel. Nro. 288.

Diese überlebensgrosse Büste aus pentelischem Marmor, welche bei den Marefoschischen Ausgrabungen in der Villa Hadrian's zu Tage gefördert worden ist, zeichnet sich vor allen anderen Porträts des Marc Aurel durch Kunstverdienst und treffliche Erhaltung aus. Der Ausdruck und die Aehnlichkeit sind voll von Leben und Geist.

96. Büste des Caracalla. Nro. 304.

Der wilde Blick und die affectirte, aber nichtsdestoweniger ausdrucksvolle Neigung des Halses nach der linken Schulter charakterisiren den grausamen Sohn des Septimius Severus, welcher selbst in allen Aeusserlichkeiten dem grossen Alexander zu gleichen wünschte und ihm daher auf alle Weise nachäffte. Der Künstler aber hat in diesem schönen, für eine so späte Epoche staunenswerth guten Kopf nicht blos diese Maske, sondern das ganze Wesen des wahnsinnig sich gebärdenden Alleinherrschers mit ausserordentlicher Meisterschaft geschildert. Trotz der endlosen Details, auf welche er mit liebevoller Sorgfalt eingegangen ist, hat er eine gewisse Grossartigkeit aufrecht zu erhalten gewusst, welche dem dargestellten Individuum schon in Rücksicht auf seine schwindelnd hohe Stellung zukommt. Dieser Kopf ist die genaue Replik eines in Neapel befindlichen, vormals farnesischen und stammt aus den Nachgrabungen, welche hinter der Basilica des Constantin veranstaltet worden und so ergiebig gewesen sind.

97. Augustus in hohem Alter. Nro. 306.

Es ist höchst lehrreich, sich von der Wahrheit der Angabe des Sueton zu überzeugen, derzufolge Augustus alle Alterstufen hindurch eine gewisse Anmuth zu behaupten gewusst hat. Aus diesem merkwürdigen Kopf, der uns den staatsklugen, umsichtigen Monarchen in einem sehr vorgerückten Alter zeigt, ersehen wir, dass er diese Aufrechthaltung der äusseren Würde zum grossen Theil dem Schauspielertalente verdankte, um dessen willen er sich selbst auf dem

Sterbebett Beifall zurief. Sein Haupt ist mit einem Band geschmückt, auf welches Blätter aus getriebenem Gold aufgesetzt sind und welches über der Stirn mit einem Camee verziert ist, der die zwar verstossenen, aber immer noch erkennbaren Züge des vergötterten Julius darstellt. Aehnliche Kronsteine waren das Abzeichen der Priester gewisser Gottheiten, deren Bildnisse sie bei feierlichen Gelegenheiten trugen, Augustus erscheint daher wahrscheinlich mit demselben als Priester des vergötterten Julius Caesar, in welcher Würde ihm sein grosser Nebenbuhler Marc Anton vorangegangen war. Dieser höchst geistvolle, leider etwas verwaschene und geflickte Marmor gewährt uns einen tiefen Blick in das Regentengeheimniss des schlauen und tactvollen Mannes.

98. Nero. Nro. 308.

Der eitle Lautenschläger erscheint in diesem merkwürdigen Kopf als pythischer Sieger mit dem Lorbeerkranz geschmückt, welchen er bei seinem lächerlichen Triumpfaufzug in der Rechten stolz emporhielt. Die glatten Gesichtszüge lassen eher eine äussere Schönheit als wahren Liebreiz und Anmuth wahrnehmen, der Nacken zeigt eine starke Fettbildung, welche auch das Antlitz zu entstellen droht. Bei der Seltenheit der Bildnisse dieses Kaisers, ist dieser Marmor trotz seiner vielen gebesserten Schäden von grossem Werth.

99. Otho. Nro. 311.

Dieser auf eine Büste von sehr schönem orientalischen Quittenalabaster aufgesetzte Kopf des Otho ist das geistvollste und schönste Bildniss, welches wir von diesem durch sein Schicksal, wie durch seinen in demselben bewährten Charakter ausgezeichneten Kaiser übrig haben. Die Züge sind ebenso fein als ausdrucksvoll und sind geeignet, in das hin und wieder verworrene Bild, welches uns die Geschichte von dem talentvollen Mann entwirft, Harmonie und Klarheit zu bringen.

100. Colossaler Kopf eines gefangenen Königs. Nro. 328.

Dieser mit einer Mütze bedeckte Kopf eines gefangenen Barbarenkönigs stammt aller Wahrscheinlichkeit nach vom Bogen des Constantin, in dessen Nähe er aufgefunden worden ist. Da die Köpfe sämmtlicher dort aufgestellten Statuen neu sind, so hat es ein gewisses Interesse, wenigstens einen derselben in der Nähe betrachten zu können, wobei man Gelegenheit hat, die Weise des Vortrags zu studiren, welche durch eine so hohe Aufstellung veranlasst war.

101. Statue der Livia. Nro. 350.

Diese merkwürdige Statue, welche mit einer anderen, die den Augustus opfernd darstellt, zusammen in der Basilica von Otricoli entdeckt worden ist, zeichnet sich vor allem durch die treffliche Composition aus, welche möglicher Weise aus den besseren, erfindungsreicheren Zeiten der Kunst stammt. Die intriguante Mutter des Tiberius, welche sich des alternden Augustus völlig zu bemächtigen gewusst hatte, erscheint in diesem Standbild betend, als wolle sie alle Gnaden der Himmlischen in leidenschaftlicher Andacht auf ihre Kinder, die ihr am meisten am Herzen lagen, herabflehen. Unverwandten offenen Blicks schaut sie nach oben, und es ist als ob sie sich der Gewährung ihrer Bitten gewiss fühle. So festen Sinnes verfolgt sie mit nachdrücklichem Flehen ihre Lieblingswünsche. Das Dämonische ihres Wesens tritt dabei mächtig hervor und der Anblick dieser Statue macht uns begreiflich, wie diese Frau vor allen befähigt sein konnte, die Geschicke der Welt so thatkräftig zu beeinflussen.

102. M. Julius Philippus II. Nro. 383.

Diese Büste, welche aus jenem primitiven Gestein gearbeitet ist, das die Alten wegen seiner dunkelrothen Farbe purpuritisch nannten, ist ein kunstgeschichtlich bemerkenswerthes Denkmal, da es die Züge des jüngeren Philippus, der mit seinem siebenten Jahre zum Thronfolger oder Caesar ernannt worden war und in seinem zwölften das Schicksal

seines Vaters theilte, auf eine sehr ausdrucksvolle Weise wiedergiebt. Dieser Jüngling, welcher nie gelacht hat und sich von der Seite seines Vaters entfernte, als dieser sich durch Possenreisser zur Heiterkeit fortreissen liess, ist hier genau so gebildet, wie ihn die Münzen darstellen. Kopf und Brust sind aus einem Stück. Die Arbeit der Büste ist schlecht und ausser Verhältniss, da der Stein offenbar gefehlt hat, Gesicht und Haare dagegen sind mit Rücksicht auf einen so harten und schwer zu behandelnden Stoff und in Betracht einer ziemlich vorgerückten Verfallszeit ziemlich gut zu nennen. Die Agraffe, mit welcher die Chlamys auf der rechten Schulter festgeheftet ist, lässt eine Versenkung wahrnehmen, in welche wahrscheinlich ein anderer kostbarer Stein eingelassen war. Der Porphyr, welchen man zu dieser Büste verwandt hat, ist von vorzüglicher Schönheit, und man hat daher von einem so kostbaren Stoff keinen besseren Gebrauch machen zu können geglaubt, als indem man ihn zum Bildniss dieses Prinzen verwandte.

103. Bildnissgruppe eines römischen Ehepaars. Nro. 388.

Die Bildnisse der verschiedenen Glieder ganzer Familien, welche zu beiden Seiten der grossen Heerstrassen aufgereiht standen, mögen von nicht geringerem Interesse gewesen sein, als die wächsernen Ahnenbilder, mit denen die römische Aristokratie zu prunken liebte. Wenn wir die Menge unbekannter, aber fast ausnahmsloser charaktervoller Köpfe durchmustern, die gegenwärtig das todtliegende Capital unserer Museen bilden, kann es uns bei einiger Aufmerksamkeit kaum entgehen, dass wir nur durch einen solchen Anblick von dem staunenswerthen Reichthum an vollwichtigen und erlebnissreichen Persönlichkeiten einen Begriff, ja eine leibhaftige Anschauung zu gewinnen im Stande sind, indem von diesen die Geschichte völlig schweigt. Denn ihr ist es nicht beschieden, uns ausser den namenhaft bezeichneten Individuen mehr als die Massen und vereinzelte Züge von Bürgertugend und Heldenmuth vorzuführen. Hier aber gliedern sich vor unseren Augen jene unübersehbaren Mengen, von deren stän-

digem Charakter wir ebenso wenig eine Idee haben, wie von der Mannigfaltigkeit, die sie neben demselben darbieten. Der römische Nationalausdruck scheint selbst in den vorgerückten Kaiserzeiten sich in zahlreichen Einzelwesen von altem Schrot und Korn unverändert erhalten zu haben, und in die Heiligthümer des durch die strenge Sitte überwachten Familienlebens ist vielleicht der Geist der Neuerung und Verweichlichung so wenig eingedrungen wie in die Hütten von Trastevere und der entlegenen Gebirgsgegenden. Von jener Innigkeit und Treue, welche in den undurchbrechbaren Verhagen des ehelichen Beisammenseins und stillen Zusammenwirkens Jahrhunderte lang mit stets gleicher Gesinnungstüchtigkeit geherrscht hat, gewährt uns diese ausdrucksvolle und gut gearbeitete Bildnissgruppe eine lebendige Anschauung. Als befänden sie sich bereits der Ewigkeit gegenüber, halten sie sich einander bei der Rechten gefasst und die treue Gattin legt traulich die linke Hand auf die Schulter ihres Ehegemahls. Der Kopf des letzteren namentlich zeigt eine so kräftige Naturwahrheit, dass wir ihn leibhaftig vor uns zu sehen meinen. Das kurz geschorene Haupthaar, das faltenreiche ernste Gesicht, die Toga und der Siegelring am kleinen Finger der linken Hand machen den altväterischen Römer auf den ersten Blick kenntlich. Ihm ist keine andere Empfindung bekannt, als solche, welche unter der Controle der Pflicht stehen. Tugendhaft und nur für den Staat zu leben, ist ihm zur anderen Natur geworden. Nur in Beziehung auf das Gemeinwohl ist ihm auch der Ehebund heilig. In dem Gefühle der Pflichttreue findet er seine einzige Beseligung. Dieses theilt mit ihm sein zärtlich ergebenes Weib, aber bei ihr nimmt es eine andere Färbung an. Während ihm das häusliche Glück nur der feste Punkt ist, von welchem aus er sich immer von Neuem in das Geschäfts- und Staatsleben stürzt, stellt sich ihr dieses ganze Erdendasein im mikrokosmischen Gesammtbild der Thätigkeit und des Berufs ihres Gatten dar. Sie lebt nur in ihm, mit ihm und für ihn. Ihre Seele scheint mit der seinigen in der Art verwachsen zu sein, dass sie mit ihm vergehen würde, sobald er von ihrer Seite gerissen werden sollte. Solche grosse sittliche

Eigenschaften machen es begreiflich, wie die Römer zur selbstherrschenden Nation berufen und auserwählt sein konnten, wie bei ihnen der Rechtsbegriff eine solche Bedeutung erhalten und vermöge seiner vorwaltend praktischen Ausbildung durch sie zu einer solchen Macht gelangen musste, dass er noch heutzutage unübertroffen dasteht. Sowie der Künstler auf das Studium der Natur angewiesen ist, um in ihrem Sinne schaffen und bilden zu lernen, so wird der Staatsmann, dem die Erziehung und höhere Ausbildung des Menschengeschlechts wahrhaft am Herzen liegt, auf die gründliche Kenntniss der römischen Geschichte und des römischen Privatlebens immer wieder zurückgeführt, nicht um die grossartigen Einrichtungen und Gebräuche sklavisch nachzuahmen, sondern um bei diesem gewaltigen Volk zu lernen, wie es trotz aller Widerwärtigkeiten die Richtung einzuhalten gewusst hat, die ihm durch die Satzungen seiner frühesten Führer streng vorgezeichnet war. Das organische Leben des Rechtsbegriffs, seine consequente Entwickelung und seine allseitige Ausbildung lässt sich nirgends so rein beobachten wie bei den Römern, in deren Familienheiligthümer uns dieser schöne Marmor einen lehrreichen und klaren Blick verstattet.

104. Macrinus. Nro. 398.

Diese im Ganzen wohl erhaltene und für die Epoche, der sie angehört, nicht unverdienstliche Statue des Nachfolgers des Caracalla gehört zu den ikonographischen Merkwürdigkeiten der späteren Kaiserzeit. Sie stammt aus der berühmten Antikensammlung des Antonio Borioni. Der Kopf entspricht genau den Münzen dieses Soldatenkaisers, der sich durch kluges und vorsichtiges Benehmen emporzuschwingen gewusst, sich aber nicht durch Muth und Umsicht zu behaupten verstanden hat. Da er seit seiner Thronbesteigung Rom nicht wieder gesehen hat, so ist der Körper, der wahrscheinlich conventionell hinzugefügt worden ist, nicht von der ikonischen Bedeutung wie bei anderen Ehrenstatuen dieser Art. Doch ist dabei zu bedenken, dass, da er in diesem Bildniss als der affectirte Nachahmer Marc Aurel's auftritt, dessen

Bartpflege er sich namentlich zum Muster genommen hatte, demselben Porträts nach dem Leben gemacht zu Grunde liegen müssen, welche aus Kleinasien nach der Hauptstadt, wo er mit Jubel begrüsst worden war und sich durch populäre Massregeln beliebt gemacht hatte, herübergesandt worden sein werden.

105. Aschengefäss von orientalischem Alabaster. Nro. 422.

Dieses prachtvolle Gefäss, welches aus einem ansehnlichen Block jenes kostbaren Alabasters gearbeitet ist, welchen die Alten von seiner hochgelben Farbe Honigalabaster nannten, während die Neueren ihn der Quitte vergleichen, ist im J. 1777 an der der Via della Croce gegenüber gelegenen Ecke des Platzes S. Carlo al Corso zugleich mit sechs Travertinplatten entdeckt worden, auf denen die Namen von vier Kindern des Germanicus und der des unglücklichen Tiberius Gemellus eingezeichnet standen, welcher letztere sich auf Befehl seines Onkels Caligula selbst hatte erstechen müssen, was er als ein Jüngling von 18 Jahren mit echt römischer Seelengrösse vollbrachte, nachdem er sich vorher durch den Officier, der mit der Ausführung des Todesurtheils betraut war, über den Gebrauch seines Schwertes und die Stelle, an welcher er die Spitze zum Herzen führen sollte, hatte unterrichten lassen. Während die drei Söhne des Germanicus als an dieser Stelle verbrannt aufgeführt werden, bemerkt von ihm die Inschrift, dass er hier begraben liege. Dasselbe wird von der Livilla, der jüngsten Tochter des Germanicus, gesagt, deren Asche in dem unmittelbar daneben gefundenen Alabastergefäss aufbewahrt gewesen zu sein scheint. Das Aschengefäss ihrer Mutter, der Agrippina, welches im Hof des Conservatorenpalastes steht, wird in der Nähe gestanden haben. Alle diese zwar der kaiserlichen Familie angehörigen, aber in Ungnade gefallenen und eines gewaltsamen Todes verstorbenen Personen scheinen nicht in dem Mausoleum des Augustus selbst beigesetzt gewesen zu sein. Die sechste Inschrift führt nur den Namen des Vespasian im Genitiv auf,

was darauf schliessen lässt, dass es sich um die Asche seiner ihm in den Tod vorangegangenen Gemahlin Domitilla handelt.

Die Inschriften der drei Söhne des Germanicus sind in die Fussgestelle der Statuen des Claudius Albinus Nro. 248, des Mercur mit der Leier Nro. 417 und der Poppaea als Hygiea Nro. 408 eingelassen; die des Tiberius Gemellus befindet sich unter der Statue des L. Verus Nro. 420 und die der Livilla unter der der Flora Nro. 410.

So dürftig diese Reste sind, so anziehend dürften sie für denjenigen sein, welcher mit ernstem Nachdenken bei den Erinnerungen zu verweilen liebt, welche geeignet sind, eine Familiengeschichte historisch zu beleben und uns näher zu bringen, welche in Betracht der Menge der gehäuften Gräuel und Schandthaten eher einen mythologischen als einen geschichtlichen Charakter zu haben scheint. Ohne dass man der Fusstapfen der furchtbaren Ereignisse mit eigenen Augen ansichtig wird, kann man sich kaum überzeugen, dass dieselben in einem solchen monumentalen Zusammenhang stehen, und dass wir mit Hülfe des letzteren das Theater aller jener grausen Vorgänge uns zu vergegenwärtigen im Stande sind. Durch den Anblick des Schauplatzes aber erhält gar mancher Zug eine ganz andere Färbung.

106. Menander und Posidippus. Nro. 390 und 271.

Die beiden sitzenden Statuen, welche am unteren Ende der Gallerie aufgestellt sind, gehören zu den imposantesten und gehaltreichsten Porträtbildungen, die wir aus dem Alterthum übrig haben. In einem breiten, bei aller Grossartigkeit aber jede Eigenthümlichkeit der dargestellten Individuen sinnig behandelnden Styl erzählen sie uns gleichsam das ganze Leben dieser Männer, welches als ein Dichterleben innerlich unendlich reich ist. Ganz besonders interessant wird es noch dadurch, dass dasselbe in eine Periode des griechischen Nationallebens fällt, in welcher alle Schätze einer unendlich mannigfachen Erfahrung bereits beisammen waren und wo dem wahren poetischen Genie nichts anderes übrig blieb, als dieselben in behaglicher Ruhe und mit der weisen Umsicht zu benutzen, welche nur das Alter gewährt. Statt der Be-

geisterung ist dieses auf den Humor als die Hauptquelle seiner Macht angewiesen und ihn sehen wir daher leibhaftig hier geschildert. Mit einer wunderbaren Ironie schauen sie beide, jeder auf seine Weise, in das bunte Getreibe der Alltagswelt hinein, und der einzige Genuss, den ihnen dieser Anblick bietet, besteht darin, dass sie überall die Erscheinung durchschauen, statt von ihr wie der gemeine Haufe überlistet zu werden.

Menander, der feine Kenner menschlicher Charaktere, thront zur Linken auf einem Polsterstuhl, dessen Rücklehne seinem kräftigen Oberkörper als leichte Stütze dient. Jede seiner Bewegungen zeigt jene anmuthige Lässigkeit, welche den Mann verkündet, der nicht blos seiner selbst vollkommen mächtig ist, sondern auch seinen Beruf von Grund aus versteht. Das ganze Leben wird ihm zum Theater, und mit einem alles durchdringenden ruhigen Blick mustert er einen jeden auf den Werth seiner Schauspielergaben. Seine Macht hat in der That für denjenigen etwas Furchtbares, welcher auf die Maske angewiesen ist, der er seine Stellung in der Gesellschaft verdankt, während gesunde Natur und Anspruchslosigkeit durch ein einziges seiner geistreichen Witzworte zu unerwarteten Ehren gelangen können. Er selbst giebt sich daher so einfach und bescheiden als möglich und jede Falte der kurzärmeligen Tunica und des um den Leib geschlagenen Mantelumwurfes verkündet einen Mann, welcher zwar für die eleganteste Verfeinerung der Sitte hohen Sinn hat, sich aber wohl hütet, ihr eine grössere Bedeutung zuzugestehen, als ihr im Leben wirklich gebührt.

Da wir von diesem fruchtbaren Komödiendichter nur einen wüsten Haufen verstreuten Poetengebeins übrig haben und durch die Nachahmungen des Terenz nur einen halben Begriff von seinem originellen Walten gewinnen können, so ist diese Statue für die Gesammtanschauung seines Wirkens und Schaffens von hoher Wichtigkeit. Denn in derselben spiegelt sich gleichsam mikrokosmisch sein ganzes Dichterleben. Der Schatz kostbarer Bruchstücke und gehaltreicher Sentenzen, welche wir aus demselben übrig haben, vervielfältigt sich vor unseren Augen, ja er erhält eine ganz andere

und viel höhere Bedeutung, sobald wir vermittelst dieses Marmorbildes die nähere Bekanntschaft des Autors machen, der sich hier so unverholen giebt, dass man meint ihm ins Herz schauen zu können. Aber so leicht wird man nicht mit ihm fertig. Hinter dieser schlichten Erscheinung liegt eine uns unzugängliche Welt des Gedankens verborgen, in welcher ein ebenso bitterer Ernst herrscht als die Behaglichkeit, mit der er sich im Leben einherbewegt, mild und Zutrauen erweckend ist.

In dieser Beziehung bietet der Kopf zu der ganzen übrigen leiblichen Erscheinung einen merkwürdigen Contrast dar. Während der Körper der gemüthlichsten Bequemlichkeit geniesst, sitzt der Kopf stramm und voll Adel auf den Schultern. Hier ist alles wachsam und voll strenger Haltung. Es ist als ob ein ganz anderes Wesen aus diesem Leben hervorträte, und der Ausdruck des Gesichtes erhält bei einer solchen Vergleichung etwas Gebieterisches. Wir werden nach und nach gewahr, was in ihm steckt, und lernen begreifen, dass in einer Zeit des gänzlichen politischen Verfalls Männer dieser Geistesrichtung die eigentlichen Gewalthaber sind. Können sie auch ihrem Volke nicht die Kraft der Begeisterung einhauchen, so lehren sie doch die entartete Menge bändigen und knechten. Leider ist dies meist das einzige Mittel, welches übrig bleibt, um die Besseren wenigstens vor der immer mehr einreissenden Verderbniss zu bewahren. So zweideutig es selbst in seiner Wirkung ist, so kann es doch dazu dienen, die völlige Auflösung möglichst weit hinauszuschieben und das Nationalleben noch auf Augenblicke, die zuweilen kostbar sind, zu fristen.

Das Bildniss des Posidippus ist durch eine in die Plinthe eingehauene Inschrift kenntlich. Aber selbst diese würde nicht hinreichen, uns über die Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit ins Klare zu bringen, wäre diese Statue nicht mit der des Menander als Gegenstück auf das innigste verbunden. Dadurch, dass sie sich im Laufe der Jahrhunderte untrennbar erwiesen haben, erläutern sie sich wechselseitig, und wenn wir durch die Anwesenheit des Posidippus die Bestätigung erhalten, dass das Porträt des Menander, von dem

wir nur eine unvollkommene, aber mit dem Namen bezeichnete Nachbildung besitzen, in der daneben aufgestellten Statue enthalten sei, so werden wir durch dieses darauf hingewiesen, dass wir in jenem den späteren Zeitgenossen des berühmten Dramatikers vor uns haben. Seine persönliche und dichterische Bedeutung lernen wir einzig aus diesem Kunstwerk kennen, da die wenigen dürftigen Nachrichten, welche wir über ihn besitzen, kaum hinreichen würden, ihn als so wichtig und hervorragend zu bezeichnen. Er ist der letzte Vertreter jener eigenthümlichen Gattung dramatischer Poesie, welche die Alten als die neuere Komödie bezeichnen, eine Benennung, durch die man sich nicht verleiten lassen darf, zu glauben, es behandele dieselbe nur Schwänke und lustige Geschichten, da uns aus derselben vielmehr der Ernst des Lebens in scharf gezeichneten Charaktergemälden oft recht ergreifend entgegentritt.

Posidippus giebt sich in dieser Darstellung als ein feiner, scharfsinniger und aufmerksamer Beobachter kund, bei welchem aber das kritische Talent die poetische Schöpferkraft weit überbietet. Obwohl er in den Jahren gar nicht so weit vorgerückt ist, liegen doch diese schwer auf seinen Schultern. Jede seiner Bewegungen bezeugt, dass er mehr ausserhalb dem praktischen Leben steht und dasselbe als Zuschauer mit seinen Blicken beherrscht, als dass er sich an demselben thätig zu betheiligen gewohnt sei. Seine Manieren und Bewegungen haben etwas Unbeholfenes und Schwerfälliges im Gegensatz zu der behaglichen Eleganz des Menander. Aber trotz der Gutmüthigkeit und Ruhe, die ihm innewohnt, hat er etwas ironisch Vernichtendes in seinem Wesen, was mit einem einzigen trocknen Witzwort sich jeden Augenblick geltend zu machen droht.

Beide Statuen stammen aus der Kirche S. Lorenzo Panisperna, wo sie offenbar das Mittelalter hindurch als Heilige verehrt worden sind. Darauf deuten die Metallstifte, welche man in die Köpfe eingetrieben hat, um daran die den Heiligenschein darstellenden Disken zu befestigen, darauf weist die Ueberschuhung mit Bronzblech hin, durch welche man die Füsse vor der Abnutzung durch andächtige Küsse hat schützen

wollen, darauf lässt der Ort ihrer vormaligen Aufstellung und ihre wunderbare Erhaltung schliessen. Da jene Kirche an der Stelle der Thermen der Olympias gelegen zu sein scheint, so liegt die Vermuthung nah, dass sie aus diesen stammen. Durch Sixtus V wurden sie nach der Villa versetzt, die dieser Pabst als Cardinal Montalto auf dem Esquilin angelegt hatte und nachdem sie dort durch den berühmten Sammler Jenkins angekauft worden waren, sind sie von diesem für den Vatican erworben worden.

Der Marmor, aus dem diese Statuen gearbeitet sind, ist der blätterige pentelische, welchen man heutzutage wegen dieser seiner der Erhaltung nicht eben günstigen Eigenschaft Cipolla nennt, was wir durch Schiefermarmor wiedergeben würden. In der That scheinen die Alten sich desselben zur Deckung von Tempeldächern in ganz ähnlicher Weise bedient zu haben, wie wir des Schiefers, was es erklärlich macht, warum man ihn zu diesem Zweck in die fernsten Gegenden und bis nach Unteritalien verführte. Es bedurfte blos der Eintreibung eines Keils, um ihn in Platten von beliebiger Dicke zu zerlegen, was sich auch bei diesen Statuen gezeigt hat, deren Masken sich durch das Einschlagen des erwähnten Metallstiftes vom Hinterkopf abgelöst haben.

Das Kunstverdienst dieser Meisterwerke ist sehr verschiedenartig beurtheilt worden, was daher rührt, dass die Unvollkommenheit der Ausführung, bei der man auf einen gewissen Punkt aus irgend einem Grunde stehen geblieben ist, der Grossartigkeit der Auffassung nicht ganz entspricht. Der Geist aber, welcher in ihnen lebt, ist ein sehr edler und feiner und die Behandlung des Marmors zeugt von origineller Keckheit und einer fast spielenden Virtuosität.

f. Maskencabinet.

107. Mosaikfussboden.

Der schön gelegene Pavillon, welcher an die Statuengallerie anstösst, führt die Benennung des Maskencabinets von dem vorzüglichsten der in den Fussboden eingelassenen Mosaiks, welche sämmtlich aus der Villa des Hadrian stammen. Dort aber waren sie auf vier verschiedene Zimmer gleicher Grösse vertheilt, während man sie hier in das von einem prachtvollen Laubgewinde gebildete Quadrat zusammengedrängt hat, welches ursprünglich die Bestimmung hatte, nur jene Maskengruppe in gelassreichem Umfang zu umschliessen. Der Zwischenraum, welcher das Mittelstück von dem reichen Rahmen trennte, war mit weissen Steinen ausgefüllt, so dass die Farbenmassen ihre Wirkung nach beiden Seiten hin ruhig entfalten konnten, ohne sich gegenseitig zu benachtheiligen, wie dies jetzt der Fall ist, wo man noch andere Zierathen eingeschaltet hat, welche die Verwirrung vollenden helfen.

Vormals muss dieser Fussboden einen überraschenden Anblick dargeboten haben. Ein harmonisch gestimmter Farbenglanz hob sich mit grossartiger Einfachheit von dem schön gegliederten Grunde ab. Die vier Charaktermasken, welche das Mittelstück geschmackvoll gruppirt vorführt, brachten demjenigen, der diesen Steinteppich betrat, ein ganzes Drama symbolisch vor die Seele und die Leier nebst den am Boden

liegenden Scherben erregten angenehme Erinnerungen an fröhlich verbrachte Stunden. Die Mosaikarbeit dieses Farbenbildes ist von vorzüglicher Feinheit. Nicht blos die Formen der dargestellten Köpfe sind grossartig streng stylisirt, sondern auch die Färbung zeigt jene conventionelle Abstufung vom dunkelsten Braunroth bis zur fleischfarbenen Blässe, welche den weiblichen Teint bezeichnen soll.

Die beiden anderen Mosaiks sind als Gegenstücke behandelt. In dem einen ist eine mit Lorbeer bekränzte Maske auf einem Altar, in dem dazu gehörigen eine mit Epheublättern geschmückte auf einem Felsstück aufgestellt. Dort liegen Köcher, Bogen und Leier von einem Greifen bewacht am Boden, hier spielt ein Panther mit den Schleifen eines Tympanums, während eine Vase auf einem Pfeiler prangt und ein mit Epheulaub geschmückter Thyrsus an den erwähnten Felsblock lehnt. Bäume deuten in beiden Compositionen symbolisch poetisch die Landschaft an.

Uns Neueren geht für derartige Schilderungen der Sinn ab. Den Alten würde es wahrscheinlich mit unseren bunten Veduten ähnlich gehen. Ihre landschaftlichen Darstellungen beruhen auf einem ganz verschiedenen Princip. Die Scenerie wird von ihnen in analoger Weise behandelt wie der Gesichtsausdruck in der Maske. Wer eine solche organische Verbindung symbolischer Leichen zu würdigen weiss, hat einen hohen geistigen Genuss davon. Die Figuren sind dabei stets als Hauptsache hervorgehoben, wie wir dies in dem vierten der hier zusammengestellten Mosaikgemälde sehen. Hier grasen fünf Ziegen in der Nähe eines klaren Quells. Im Hintergrunde erheben sich zur Linken kahle Berge, rechts ist eine Baumgruppe geistreich angedeutet. An einem mit einem schiefen Dach überdeckten Bau sind Votivgeräthe aufgehängt. Eine davor sitzende Figur, welche ein Scepter gefasst hält, muss als die Gottheit betrachtet werden, unter deren Schutz die Heerde und die ganze Oertlichkeit steht. Davor steht eine kleine bekränzte Aedicula am Boden, die zu Ehren derselben errichtet zu sein scheint.

Es wird noch lange dauern, bevor wir ähnliche auf beziehungsreiche Andeutungen beschränkte Schilderungen ver-

stehen lernen, da uns die Umstände unbekannt sind, auf welche sie anspielen. Wo den Alten ein einziger Strich den ganzen Gedankenzusammenhang vor die Seele führte, auf den es eben ankam, um witzig zu sein, können uns ausführliche Darstellungen oft kaum ins Klare bringen. Was bei ihnen angenehme Erinnerungen rege machte, stellt sich uns als Räthsel dar und verlangt dieselbe Zartheit und Vorsicht der Behandlung, falls die Beschäftigung mit solchen Kunstwerken nicht langweilig und nutzlos werden soll.

108. Bacchantin. Nro. 427.

Die Epheubekränzung und die breite Stirnbinde, welche dieser Figur ein entschieden bacchisches Aussehen leihen, die Erhabenheit des Ausdrucks bei reichen Reizen, selbst die Herkunft aus den gesegneten Gefilden Campaniens, wo der Cultus des Dionysos zuletzt zur Alleinherrschaft gelangt war, scheinen es mir räthlich zu machen, diese geistvolle und anmuthige Statue ganz einfach für eine Bacchantin zu erklären, die auf die Ehre eines solchen überlebensgrossen Standbildes die nächsten und gegründetsten Ansprüche hat. Ich glaube kaum, dass man eine Tänzerin, wofür man sie hat nehmen wollen, gerade in dieser Weise dargestellt haben würde. Styl und Vortrag weisen gleichzeitig auf eine dem Kreis der Alltagswesen entrückte Persönlichkeit.

Alle aus Neapel und der Umgegend stammenden Marmorwerke zeichnen sich durch eine höchst eigenthümliche, geistreiche, aber zugleich auch flüchtige Behandlung aus, in der sich der Charakter des dort ansässigen Volksstammes klar und vollständig abspiegelt. Jeder Meisselhieb zaubert uns Formen des naivsten Lebens vor, aber jeder Zug erinnert auch an das ephemere Dasein, welches man dort allein vor Augen zu haben pflegt. Alles drängt auf den flüchtigen Genuss der frohen Stunde hin und selbst die Kunst begnügt sich, das vorübergehend anzudeuten, was der Mensch seiner Natur nach nicht dauernd zu fesseln vermag. Für gewisse Gegenstände ist eine solche geniale Nachlässigkeit des Vortrags in hohem Grade günstig und zu diesen gehört vor allen die Tanzbewegung, welche unsere Statue mit unnachahm-

licher Lebendigkeit und jener anspruchslosen Naturwahrheit schildert, der man jede Leichtfertigkeit der Angaben nachsehen muss und um so lieber verzeiht, als das Auge des Beschauers von Contour zu Contour fortgerissen wird und kaum Zeit findet, die aufstossenden Mängel kritisch zu berichtigen.

Ein durchsichtiges ärmelloses Gewand umfliesst zart verschleiernd die anmuthvoll bewegten Formen des Leibes, während die liebliche Frauengestalt im tactmässigen Vorschreiten den Mantel über die rechte Schulter zu ziehen und um die Hüften zu werfen im Begriff ist. Die Mannigfaltigkeit der Faltenmotive, welche aus der ganzen Haltung der Figur und daraus erwächst, dass beide Hände das Obergewand in verschiedenen Richtungen anziehen und dadurch auch den darunter liegenden zarteren Stoff beeinwirken, entwickelt das reichste Leben und wird zu einem immer aufs Neue sprudelnden Quell der lieblichsten künstlerischen Situationen.

Was diese Statue besonders kostbar macht, ist ihre treffliche und in Rücksicht auf die Zerbrechlichkeit der freistehenden Theile wahrhaft bewundernswürdige Erhaltung. Neu ist nur der rechte Arm. Dagegen ist nicht blos der linke, sondern auch die Füsse sind alt, was von nicht geringer Bedeutung für denjenigen ist, welcher sich erinnert, wie selten man diese Theile gerade bei weiblichen Figuren in antiker Bildung zu sehen bekommt.

Diese Statue, welche aus pentelischem Marmor gearbeitet ist, stand vormals im Palast Caraffa zu Neapel, welcher den Herzögen von Colabrano gehört. Sie wurde nach Rom gebracht, wo Goethe sie zu kaufen gedachte, aber durch Angelica Kaufmann von diesem Vorhaben abgebracht wurde. Im J. 1788 wurde sie auf Befehl Pius VI für den Vatican erworben. Sie gehört zu den Kunstwerken, welche nicht auf den ersten Blick alle ihre Reize entfalten, sondern sinnig betrachtet sein wollen, bevor sie sich in ihrer originellen Schönheit kundgeben. Zum Theil mag dies mit daran liegen, dass uns in Betreff des dargestellten Gegenstandes die reine Naturanschauung abgeht und dass es daher für den Nichtkünstler immer erst einiger Zeit bedarf, um die plasti-

schen Formen auf Werth und Bedeutung zurückzuführen. In einem solchen Falle giebt es keine bessere Regel, als diese vorerst für wahr anzunehmen und sie der Beobachtung der Wirklichkeit, soweit sich für dieselbe eine Gelegenheit darbietet, zu Grunde zu legen. Auf diesem Wege wird man nach und nach zum vollen Verständniss des Ganzen gelangen und zuletzt auch solche Eigenthümlichkeiten schätzen lernen, welche uns anfangs durchaus nicht zu Sinne wollen.

109. Kauernde Venus. Nro. 429.

Wenn es darauf ankäme, die Natur und das Wesen des Anmuthigen seiner Entstehung nach an einem Werk der plastischen Kunst darzulegen, so dürfte sich kaum eine andere Statue so dazu eignen, wie die dieser kauernden Venus. Dadurch, dass alle Gelenke, durch welche sich die zarten Formen dieses Götterleibes von einander ablösen, in die vielseitigste Thätigkeit versetzt sind, wird die Freiheit und Leichtigkeit, mit welcher es ihr vergönnt ist, sich einher zu bewegen, auf die zarteste Weise veranschaulicht. Jene sanfte Geschmeidigkeit, welche, indem sie sich stets nachgiebig erweist, alles erreicht und zuletzt selbst von widerwärtigen Elementen getragen wird, offenbart sich hier in ihrer magischen Allgewalt. Nicht als ob wir sie in einer bedeutungsvollen Handlung dargestellt sähen — denn diese ist von einem sehr gleichgültigen vorübergehenden Interesse —, sondern weil sich in ihrem ganzen Gebahren und Behaben jene milde Ruhe kundgiebt, über die selbst eine freudige Ueberraschung nicht so viel vermag, sie, wenn auch nur auf Augenblicke, aus dem Gleichgewicht zu setzen. Indem sie halb knieend halb sitzend ihr eigenes Bild in dem Spiegel eines klaren Gewässers erblickt, wird sie von dieser schönen Erscheinung sichtlich angezogen und wendet sich ihr mit naivem Wohlgefallen zu.

Es ist kaum denkbar, dass eine vereinzelte und noch dazu unbekleidete Frauengestalt die Elemente zu einer reicheren Composition herzugeben im Stande sei, als die, welche wir hier vor uns haben. Jeder Umriss erscheint gleichsam ins Unendliche vervielfältigt, ohne dass der Künstler ein

Motiv von aussen her an die Gestalt herangebracht hat. Da es ihr eigenes Spiegelbild ist, welches sie in Anspruch nimmt, so ist sie in der That nur mit sich selbst beschäftigt. Gerade daran aber erkennen wir die Echtheit ihrer Anmuth, dass sie ihrer selbst unbewusst sich an der eigenen Schönheit wie an fremden Gaben erfreut.

Der Verlust der Arme ist gerade an dieser Figur ganz besonders zu beklagen, weil diese jedenfalls höchst bedeutungsvoll in die Composition eingegriffen haben werden. Auch ist es Schade, dass das Ganze nicht die Feinheit der Ausführung unmittelbar wahrnehmen lässt, auf welche einzelne Schönheiten hinweisen. Der Kopf ist am wenigsten vollendet und alles lässt darauf schliessen, dass es sich um eine jener von praktischen Künstlern in Menge angefertigten Nachbildungen eines weit berühmten Originals handelt, mit denen die römischen Grossen ihre Landsitze auszuschmücken pflegten.

Die Meierei von Salone, ein dem Capitel von S. Maria Maggiore gehöriges Grundstück, auf dem diese Statue ausgegraben wurde, liegt zur Rechten der Via Praenestina und der Ort, wo sie zum Vorschein kam, führt noch heutzutage die Benennung des Prato bagnato, was auf eine dort vorhandene antike Bäderanlage hindeutet. Als Schmuck einer Badekammer gedacht, hat sie in der That etwas namenlos Reizendes, und ob wir sie uns dann als in das Wasser hinabsteigend oder aus demselben auftauchend vorstellen, ist zuletzt ziemlich gleichgültig. Das, was in den Vordergrund tritt, ist ihre wonnige Freude an dem erfrischenden Nass und das Wohlbehagen, welches sie empfindet, indem sie sich ganz der Natur zurückgegeben sieht. Das Salbgefäss, dessen sie sich bedient hat, um ihre schlanken Glieder mit nährendem Oel zu erquicken, muss ihr als Sessel dienen, wodurch der Bildhauer für die den zarten Füssen nicht anzuvertrauende Marmorwucht eine passende und sachgemässe Stütze gewonnen hat.

Der Name des Bupalos, welcher auf dem darunter befindlichen modernen Fussgestell eingehauen ist, hat mit dieser Statue nichts zu thun. Zwar ist er bei derselben Aus-

grabung zum Vorschein gekommen, allein nichts weist darauf hin, dass er mit ihr in irgend einer Verbindung gestanden habe.

110. Traubenlesender Faun. Nro. 433.

Diese Statue eines Satyrs der roheren thierischen Bildung muss zu den beliebtesten Darstellungen dieser Art gehört haben, da sie sich in der Villa Hadrian's zweimal und beide Male aus dem kostbaren rothen Marmor vorgefunden hat. Wir sind ihr bereits in dem capitolinischen Museum begegnet, wo sich auch eine Replik aus weissem Marmor befindet. Nicht blos im Gesichtsausdruck, sondern auch in der ganzen Körperbildung waltet das animalische Element vor. Die Bockswarzen am Halse deuten vernehmlich an, dass es sich um ein Wesen handelt, welches von den Centauren und Bocksfüsslern nur dem Grade nach verschieden ist. Die Muskelfaser bildet daher auch ein sehr derbes Gewebe, und die eingesetzten hellglänzenden Augen, welche, obwohl neu, uns die Wirkung eines ähnlichen Farbenspiels einigermassen veranschaulichen können, bringen im Gegensatz zu der rothen Färbung des Steins, aus dem die Figur ausgehauen ist, eine sehr grelle, aber die wilde Lüsternheit charakteristisch bezeichnende Wirkung hervor. Obwohl der rechte Arm neu ist, so geht doch aus den Muskelansätzen deutlich hervor, dass er eine Traube brechend dargestellt war.

111. Mithrasdiener. Nro. 435.

Diese anmuthige Statue eines phrygisch bekleideten Jünglings ist mit einer ganz ähnlichen, aber nach der entgegengesetzten Seite gewandten in einer der fünf Millien vor Porta Portese gelegenen Puzzolangruben aufgefunden worden, was zu der Annahme berechtigt, dass dieses Jünglingspaar zu einer jener Mithrasgruppen gehört hat, die vorzugsweise oder vielleicht sogar ausschliesslich in solchen unterirdischen Höhlen aufgestellt und dort mit geheimen Gebräuchen verehrt wurden. Häufig sehen wir ähnliche Gestalten in Basreliefdarstellungen zu beiden Seiten der Grotte erscheinen, in welcher ein dritter das mystische Stieropfer vollbringt.

Da der eine eine auflodernde, der andere eine umgekehrte Fackel zu halten pflegt, so nimmt man sie gewöhnlich für den Morgen- und den Abendstern. Obwohl sie dem Phosphoros und Hesperos der Griechen entsprechen mögen, so scheinen sie doch ihrem Wesen nach davon verschieden zu sein und für denjenigen, welcher nicht auf den mythologichen Zusammenhang, dem sie angehören, einzugehen vermag, sind sie zunächst als vorzügliche Darstellungen des mannweiblichen Princips von Bedeutung, welches in jenen asiatischen Culten eine so merkwürdige Rolle spielt. Da man in dieser Figur einen Paris vermuthete, mit dem der Charakter durchaus nichts gemein hat, ist sie mit dem verhängnissvollen Apfel restaurirt worden. Wahrscheinlich hielt sie ursprünglich eine Fackel.

112. Minerva. Nro. 438.

Diese anmuthreiche Pallasstatue ist bei der berühmten Ausgrabung auf dem Cassianum von Tivoli zu Tage gekommen, welcher die Musen, der Apollo, der Schlaf und viele interessante Hermen mit Inschriften verdankt werden. Die wehrhafte Göttin hat ihren von der linken Schulter herabfallenden Mantel nachlässig um den Leib geworfen und unter den Gürtel gestopft. Dieses Motiv bringt eine ebenso überraschende als elegante Wirkung hervor. Wir werden daran erinnert, dass sie diesmal sich der Genüsse erfreut, welche die Pieriden spenden. In Rücksicht auf diese friedliche Beschäftigung ist auch ihr Helm nicht mit kriegerischen Symbolen, sondern mit Eulen geschmückt, die in stiller Zurückgezogenheit die friedlichen Oelpflanzungen der Göttin überwachen.

Die kleinen Verhältnisse dieser lieblichen Statue lassen vermuthen, dass sie zu der zweiten Musenreihe, von welcher nur die eine Figur der Urania in der Statuengallerie übrig ist, in ähnlicher Weise gehört hat, wie der leierspielende Apollo zu dem grösser gebildeten Schwesternchor. Auf Sarkophagen wenigstens sehen wir sie in der Mitte der Musen erscheinen und ihnen als Führerin gleichsam vorantreten. Da beide Arme neu sind, so lässt sich kaum ahnen, in wel-

cher Handlung sie in Beziehung auf eine solche Vereinigung mit den neun Töchtern der Mnemosyne dargestellt gewesen ist.

113. Schwermüthiger Apollo. Nro. 443.

Apollo tritt uns in dieser Statue, von der vollständigere Nachbildungen vorhanden sind, welche über den Gegenstand der Darstellung keinen Zweifel aufkommen lassen, mit dem Ausdruck tiefer Wehmuth entgegen, der in dem geistvollen Vorbild viel bedeutungsvoller gewesen sein wird. Der vaticanische Marmor, welcher der Ausgrabung von Centocelle vor Porta Maggiore entstammt, bietet zwar seiner äusseren Erscheinung nach gewisse Schönheiten dar, allein die glatten Formen ermangeln der Seele und gewähren daher auf die Dauer nicht den Genuss, den sie beim ersten Anblick versprechen. Die Verhältnisse des Oberkörpers sind von einer vorzüglichen Reinheit und mögen ursprünglich auch eine Fülle von Anmuth entfaltet haben. Das ungeschorene Haupthaar, welches von einer Binde zusammengehalten wird, deutet die Altersstufe an, auf welcher wir uns den Götterjüngling stehend denken müssen. Sonst pflegt das Haar glatt an den Schädel angestrichen und aufgebunden zu erscheinen, ich wage indess nicht, das wilde Wachsthum desselben mit dem Zug der Trauer in Verbindung zu bringen, den das zur Seite geneigte Haupt hinreichend deutlich wahrnehmen lässt. Nun ist es zwar schwer, diesen auf ein bestimmtes Ereigniss zu beziehen, indessen genügt es, an das tragische Geschick des Hyakinthos zu erinnern, um auf die trüben Momente in dem sonst glorreichen Leben des Apollo aufmerksam zu machen.

Indem man diese Statue für einen Adonis genommen und als solchen ergänzt hat, ist man in Betreff des dieser Darstellung innewohnenden Sinnes nicht gar weit fehl gegangen. Denn die Bedeutung der Hyakinthien muss mit der der Adonisfeste manchen Zug gemein gehabt haben, ohne dass man sich dadurch zur Annahme der Einerleiheit beider verleiten lassen darf.

Der Umstand, dass beide Arme und das rechte Bein vom Oberschenkel an neu sind, macht es nicht rathsam, auf die Erörterung dieses Kunstwerkes weiter einzugehen. Wäre irgend ein symbolischer Haltpunkt vorhanden, so würde man der Versuchung nicht widerstehen können, die Möglichkeit nachzuweisen, dass in demselben einer jener apollinischen Jünglinge, wie der Kyparissus, dargestellt sein könnte, in denen jene Nachtseite des Apollocults selbständig heraustritt.

114. Schale von rothem Marmor. Nro. 436.

Dieses schöne und sinnvoll componirte Gefäss, welches in der Fensternische aufgestellt ist, kann uns an einem schicklichen Beispiel lehren, welche Kunstgriffe die Alten bei der Benutzung eines so kostbaren Marmorblockes angewandt haben, um das aus demselben dargestellte Gefäss gleichzeitig möglichst prachtreich und elegant erscheinen zu lassen. Um jedes Steinende zu verwenden, hat man sich genöthigt gesehen, dem Becken eine viereckige Gestalt zu geben. Die vier Ecken werden von Schwänen getragen, welche dem Ganzen nach aussen hin einen sehr graziösen Charakter leihen. Im Inneren dagegen hat der Künstler die Reize, welche der runden Form ausschliesslich eigen sind, in Anwendung zu bringen gewusst, indem er eine strahlenförmig cannelirte Schale in den Boden des Gefässes gleichsam eingelassen hat. Dadurch gewinnt das prachtreiche Geräth eine doppelte Wirkung und imponirt, aus der Ferne betrachtet, durch seinen in Betreff eines so seltenen Stoffes bedeutenden Umfang, während es den, welcher in dasselbe hineinblickt, durch eine ganz unerwartete Formenentfaltung überrascht. Rücksichtlich dieser seiner Doppelnatur führt dieses Gefäss die conventionelle Benennung der viereckig - runden Schale.

Auch dieses Werk aus rothem Marmor stammt aus Hadrian's Villa, welche einen staunenswerthen Reichthum von umfangreichen Arbeiten aus diesem kostbaren Gestein besessen hat. Dieses scheint gerade durch den Gründer dersel-

ben in Aufnahme gekommen zu sein und sehr oft mag der Marmorblock das Kunstwerk ins Leben gerufen haben, indem es darauf ankam, jenen möglichst vortheilhaft zu verwenden.

115. Badestuhl von rothem Marmor. Nro. 439.

Unter den Werken aus rothem Marmor gebührt diesem schönen und wunderbar wohl erhaltenen Lehnsessel vielleicht die ausgezeichnetste Stelle. Der Block, aus welchem er massiv ausgehauen ist, hat einen beträchtlichen Cubikgehalt gehabt und der Stein hat jene hochrothe makellose Farbe, welche so hoch geschätzt wird. Aber abgesehen von der Seltenheit und Kostbarkeit des Materials, ist auch die Form des thronartigen Sessels von vorzüglicher Schönheit und überraschender Einfachheit. Mit Ausnahme einer an den Seitenflächen angebrachten Palmette und den Löwenfüssen mit den entsprechenden Voluten ist er ohne allen äusseren Schmuck, und die Anmuth seiner Erscheinung ist ausschliesslich das Ergebniss der zweckmässigen Gliederung seiner Theile. Wäre nicht das Material einer solchen Annahme entgegen, so würde man ihn für ein Erzeugniss griechischer Kunst halten. Merkwürdig ist daran noch besonders die Durchbrechung der Sitzfläche, welche darauf berechnet zu sein scheint, dass das Wasser oder die Dämpfe den darauf im Bade Sitzenden frei umkreisen können. Dieses ist die gemeine Annahme. Es wäre indess wohl möglich, dass diese Vorrichtung auch ohne Rücksicht auf einen solchen einseitigen Gebrauch angebracht gewesen sei und keinen anderen Zweck gehabt habe, als einen kühlen und bequemen Sitz zu sichern, ähnlich wie man dies auch in neueren Zeiten durch halbkreisförmige Luftkissen erzielt hat.

Vormals stand dieser kostbare Sessel in dem Klosterhof des Lateran. Einer Angabe zufolge ist er vor Porta Maggiore gefunden worden, was indess weniger glaubhaft scheint. Eher dürfte anzunehmen sein, dass man ihn nebst anderen vom Untergang geretteten Kostbarkeiten dorthin frühzeitig in Sicherheit gebracht habe.

116. Bacchisches Basrelief. Nro. 440.

In die Mauer zu Seiten des Fensters ist ein Relief eingelassen, welches sich nicht nur durch eine geistreiche und anmuthsvolle Composition auszeichnet, sondern über das sich auch ein griechischer Hauch verbreitet. Die Darstellung betrifft einen jener bacchischen Festzüge, die sich auf die nächste Umgebung des Gottes beschränken und den Hochgenuss des Sinnenlebens mit ergreifender Wahrheit schildern, gleichzeitig aber auch die Flüchtigkeit einer solchen Beseligung klagend andeuten. Dionysos, von seinem Lieblingssatyr mit grosser Anstrengung unterstützt, bewegt sich schwankenden Trittes einher. Seine ganze Gestalt und alle Formen seines schönen Götterleibes haben etwas so Zartes und Weiches, dass der Vergleich mit einem weiblichen Wesen noch zu wenig besagen und keineswegs das ausdrücken würde, worauf es dem Künstler bei einer solchen Schilderung angekommen ist. Hier handelt es sich um die sinnliche Vergegenwärtigung des Ueberschwenglichen, welches den Gipfelpunkt des bacchischen Rausches bildet. Freilich ist es nur einem Gott beschieden, in dem Augenblick der wechselseitigen Durchdringung des körperlichen und geistigen Lebens auszuhalten und daher unterschieden die Alten namentlich bei der bacchischen Begeisterung so sorgfältig die Berufenen von den wenigen Auserlesenen. Nicht jeder Thyrsusträger hatte die bacchische Weihe, wie uns auch durch dieses Basrelief veranschaulicht wird, in welchem wir dem Gott einen jener von süssem Wonnegefühl erfassten Satyren im Tanzschritt folgen sehen. Die Tigerkatze, welche ihn in munteren Sprüngen begleitet, erinnert daran, wie gross der Unterschied zwischen thierischer Erregtheit und echt poetischer Begeisterung ist. Den anderen Gegensatz bietet der greise Silen dar, welcher mit einem Mischkessel auf der Schulter und einer umgekehrten Fackel in der Hand der Hauptgruppe voranschreitet. Die süssen Täuschungen der Jugend haben ihm nichts mehr an. Die Nichtigkeit irdischer Freuden ist ihm wohl bekannt. Er hat lange schon in Erfahrung gebracht, dass

der Lebensgenuss des sterblichen Menschen nur auf die frohe Stunde, die er zu ereilen weiss, beschränkt ist Sorglosen Sinnes bereitet er daher dem Gott seine Wege und selbst, wenn er die Fackel senkt, thut er es mit jener Ironie, welcher, weil sie von vornherein alles an das Leben zurückgegeben und auf jede dauernde Freude Verzicht geleistet hat, selbst das Schicksal nichts mehr anzuhaben vermag. Nur der Satyr, welcher dem Gott mit voller Hingebung und in unverdrossener Liebe dient, hält die rechte Mitte ein und indem er im Sinn und Geist seines Herrn geniesst, wird ihm die reinste Freude zu Theil.

g. Saal der Musen.

In dem geräumigen Prachtsaal, welcher den Durchgang von dem Saal der Thiere nach der Rotonda bildet, sind mehrere berühmte Hermenbilder und die Statuen der Musen aufgestellt. Letztere schmücken die Wände des Achtecks, welches den Mittelpunkt dieser Halle einnimmt und von einer grossartigen Kuppelwölbung überdeckt wird. Die architektonische Umgebung muss einen jeden, der nicht blos für irdische Mängel Sinn hat, in eine Stimmung versetzen, in welcher oft eine schwache Andeutung genügt, poetische Gedanken zu wecken, und der Anblick der neun Töchter der Mnemosyne, denen Apollo im Choragengewand mit begeistertem Lautenspiel vorantritt, pflegt daher auf diejenigen, welche unbefangen diesen Bildern einer scharfsinnig gliedernden und schöpferischen Phantasie nahen, einen erhebenden Eindruck zu machen. Wer Charakter genug hat, diesen auch dann noch festzuhalten, wenn ihn die Kritik über den abfälligen Werth solcher Kunstwerke zweiter Hand belehrt hat, wird sich für eine derartige Empfindungstreue reichlich belohnt finden und er darf nur den Augenblick abwarten, wo seine eigene Kunstbildung so weit vorgeschritten ist, dass er sich von dem, was ihn bei der ersten Begegnung so feierlich begrüsste, Rechenschaft abzulegen vermag, um im Stande zu sein, das, was er damals lieb gewonnen hat, mit hinreichendem Erfolg selbst zu vertheidigen.

Der sogenannte Decorationsvortrag ist der reine Gegen-

satz von dem in neueren Zeiten beliebt gewordenen Umrissstyl. Wenn dieser uns Skizzen in einer Weise vorführt, als seien dies fertige, von der Phantasie nicht blos erzeugte, sondern lebensfähig ausgebildete Kunstwerke, so haben sich die Alten umgekehrt begnügt, von vollendeten, weit berühmten und zum geistigen Gemeingut gewordenen plastischen und malerischen Gebilden den Hauptinhalt in einer Weise anzudeuten, welche sich für eine zur Entfaltung solcher verkörperter Ideen dargebotene Oertlichkeit am meisten eignete. Hier galt es meist rasch zur Stelle zu schaffen, was noch während dieser kurzen Lebensdauer erfreuen sollte und so begnügte man sich gern mit der Wiedergabe der wesentlichsten Theile, wobei man immer noch so viel und mehr erhielt als uns in einem Clavierauszug einer Mozart'schen Oper oder einer Bethoven'schen Symphonie geboten wird.

Um zu geniessen, wie die Alten ähnliche Decorationsstatuen genossen haben, müssen wir daher nothwendig die poetischen Elemente wieder auf dieselben zu übertragen suchen, welche ursprünglich den Reingehalt dieser Formen gebildet haben. Begegnet es uns auch dabei, dass wir etwas in dieselben hineinlegen, was ihnen in der That fremd ist, so kommt dabei doch mehr heraus als bei einer geistlosen Betrachtung, die sich trotz aller Gelehrsamkeit und erheuchelter Antikenbegeisterung doch zuletzt eingestehen muss, dass man eigentlich nicht begreife, was man an ähnlichen Resten habe. Raphael und noch mehr die Späteren haben in dieser Beziehung die alten Kunstwerke oft mit Gedanken belehnt, die ihnen fremd gewesen sein mögen, aber gleichzeitig sind durch ihre liebevolle Anschauung auch Ideen frei geworden, welche sich nur diesen entnehmen liessen. Was nicht stichhaltig ist, fällt von selbst hinweg und Irrthümer müssen gar oft die Wahrheit vorbereiten helfen. Wer sich egoistisch vor jenen scheut, wird dieser selten Dienste leisten.

Um im Verständniss der alten Kunstwelt voranzuschreiten, ist es nöthig, sich zu gewöhnen, alles in allem zu nehmen. Eine kleinliche Betrachtungsweise ist wenig förderlich. Diese aber darf man nicht mit der Schärfe der Begriffsstellung verwechseln, welche zu einer methodischen Auslegung

der Denkmäler vor allem erheischt wird. Ein vages, sogenannt poetisches Gedankenspiel führt im besten Fall von dem Gegenstand ab, auf dessen Ergründung es ankommt, und wer die Kunstwerke nur deshalb aufsucht, um für seine eigenen Empfindungen eine meist giftige Nahrung zu suchen, bedarf überhaupt keines Führers und kann bei dem Anblick irgend eines Tendenzbildes sich ebenso leicht erbauen und in eine sentimentale Ekstase versetzen, als vor dem Laokoon und dem Apollo vom Belvedere, die dem modernen Sinn und Geschmack noch am meisten zuzusagen pflegen.

117. Apollo Citharoedus. Nr. 516.

In dem Mittelraum, dem Eintretenden zur Linken, erblicken wir den leierspielenden und den Siegeshymnus anstimmenden Sohn der Latona, bekleidet mit einem lang herabwallenden Gewand, welches unter der Brust von einem breiten Gürtel zusammengehalten wird und mit einem durch Agraffen auf der Schulter befestigten Mantel, welcher, während er im Tanzschritt sich voranbewegt, prachtreiche Falten wirft. Die schwere Leier, deren Saiten er gleichzeitig greift und mit dem Plektron rührt, ist mit starken Metallringen an ein von der rechten Schulter quer über die Brust hinweglaufendes Tragband befestigt. Der eine Arm derselben war mit der Figur des an einem Baum aufgehängten Marsyas geschmückt, von dem, da der obere Theil gebrochen war, nur die Beine alt sind. Am unteren Ende ist die Construction des Resonanzbodens deutlich und mit Sorgfalt angegeben, um die Wirkung des Instruments durch die rationelle Fügung seiner wesentlichen Theile zu veranschaulichen. Dies ist in dem vorliegenden Fall um so wichtiger als vibrirende Metallsaiten sich jeder plastischen Darstellung entziehen.

Der jugendliche Gott hat das Haupt mit einem Lorbeerkranz geschmückt, dessen Zweige durch ein mit einem farbigen Edelstein verziertes Schloss zusammengehalten werden. Ein solcher Hauptschmuck, der häufig aus Gold und Edelsteinen bestand, ist ebensowohl wie die faltenreiche Bekleidung darauf berechnet, der menschlichen Gestalt, die namentlich in den riesigen Räumen eines Theaters verschwinden würde,

ein möglichst grossartiges Aussehn zu verleihen. Daher sehen wir hier den Apollo in dieser Tracht auftreten, welche auf den ersten Anblick etwas Befremdliches hat. Wir glauben eines der hehren Frauenwesen vor uns zu sehen, die der Leier und des Gesanges mächtig sind, und müssen uns erst thatsächlich überzeugen, dass unter diesen Prachtgewändern der schlanke Jüngling verborgen ist, den wir bald nur mit der Chlamys versehen, bald ohne alle Bekleidung Drachen erlegen und Eidechsen auflauern sehen.

Die Bewegung, welche in der ganzen Gestalt herrscht, zeigt, dass der Gott in dem Augenblick dargestellt ist, in welchem er den Chorgesang anstimmt und den linken Fuss zum feierlichen Tanzschritt vorsetzt. Die Neigung des Haupts und der ganze Gesichtsausdruck, soweit von einem solchen bei einer derartigen massenhaften Nachbildung ursprünglich fein gedachter Züge die Rede sein kann, lassen die Begeisterung wahrnehmen, mit welcher er den Gefühlen, die seine Brust schwellen, einen möglichst vollen Ausdruck zu geben versucht.

Dieser Marmor, so roh er namentlich in Rücksicht auf den dargestellten hocherhabenen Gegenstand erscheinen mag, hat uns die Idee von einem berühmten Standbild aufbewahrt, welches zur Zeit des Nero in besonders grossem Ansehn gestanden haben muss, da es auf den Münzen nachgebildet erscheint, die dieser Kaiser zur Erinnerung an seine eigenen musischen Triumphe hat schlagen lassen. Wahrscheinlich haben wir hier eine handwerksmässige Copie der Statue des Timarchides vor uns, welche, dem Zeugniss des Plinius zufolge, mit einer Musenreihe und den Standbildern der Diana und der Latona in dem Porticus der Octavia aufgestellt war.

Um ein solches Denkmal ungestört zu geniessen, müssen wir uns in die Zeit und Umstände versetzen, welche es in's Leben gerufen haben. Es war zur Ausschmückung einer in der Nähe von Tivoli gelegenen Villa bestimmt gewesen, nach der man sich nicht zum Kunst-, sondern zum Naturgenuss zu begeben pflegte. Letzterem eine poetische Richtung, vielleicht auch nur eine schöne Färbung zu geben, waren flüchtige Erinnerungen an berühmte Meisterwerke, vor denen man

in der Originalanschauung oft geschwelgt hatte, ausreichend.

Diese Statue ist sammt der Musengruppe und mehreren Hermen, die ebenfalls hier aufgestellt sind, auf der Pianella di Cascio, welches letztere Wort eine Entstellung des Namens Cassius, dessen Villa man an jenem Ort vermuthet, zu sein scheint, im Jahre 1774 ausgegraben und durch Pius VI angekauft worden. Sie ist über neun Palmen hoch.

118. Die Musen.

Die Darstellung des Musenchors hat die alte Kunst vielfach beschäftigt. Die uns erhaltenen Denkmäler liefern zahlreiche und darunter recht sinnvolle Schilderungen der geistigen Thätigkeit, welche nach den verschiedensten Richtungen ausströmt, aber durch seine strenge Beziehung auf dieselbe Körperschaft seine höhere Einheit bewahrt. Je nachdem die neun Schwestern in diesem oder jenem Sinne zusammentreten, sehen wir bald die eine, bald die andere im Vorder- oder im Mittelgrunde erscheinen, stets aber in Liebe und Eintracht verkehren und, weit entfernt sich einander zu verdunkeln, weisen sie stets auf einander hin.

Die Aufführung eines solchen Chorreigens durch statuarische Darstellungen zu versinnlichen, war eine sehr schwierige und umfangreiche Aufgabe, zu deren Lösung die bildende Kunst so rasch nicht gelangt zu sein scheint. Als sie jedoch damit zu Stande gekommen war, hatte sie wesentlich dazu beigetragen, den gliederreichen Begriff einer die verschiedenen Zweige der Dichtkunst vertretenden Gesammtheit zum vollen und organisch belebten Ausdruck zu bringen.

In dem Porticus der Octavia war neben dem Apollo des Timarchides auch eine Statuenreihe der neun Musen aufgestellt, als deren Urheber ein Künstler Namens Philiscus erwähnt wird. Wahrscheinlich gehören zu dieser die öfter wiederkehrenden Musenstatuen, welche nun auch schon einige Male in grösserer Anzahl beisammen gefunden worden sind. Bei den mehrerwähnten in der voraussetzlichen Villa des Cassius veranstalteten Ausgrabungen sind deren sieben zum Vorschein gekommen, so dass also nur zwei hinzugefügt zu werden brauchten, um alle neun Schwestern beisammen zu haben.

Indem man bei der Aggregirung derselben zunächst von dem Gesichtspunkt ausgegangen ist, Figuren herbeizuziehen, welche sich zu Trägerinnen der fehlenden Attribute eignen möchten, hat man auf das Princip, nach welchem die übrigen aufgereiht gewesen sein müssen, keine Rücksicht genommen und sich mit einer trockenen Aufzählung der vereinzelten Statuen begnügt. Diese erscheinen aber keineswegs wie auf den Sarkophagen alle stehend, sondern wechseln die Stellung offenbar mit Rücksicht auf die Symmetrie der Gruppirung. Letztere geht nicht von einem einzigen Mittelpunkt aus, sondern die drei stehenden, tanzenden oder schreitenden Gestalten bilden eben so viele Compositionscentren, um welche sich die sitzenden Figuren wahrscheinlich paarweise aufreihten.

Ohne uns im Voraus über die Richtigkeit oder Möglichkeit der Stellung auszusprechen, welche die beiden von aussen her hinzugekommenen Musen einnehmen, werden wir zunächst versuchen, die sieben ursprünglich zusammengehörigen Statuen nach dem angedeuteten Compositionsprincip zu drei Gruppen zu vereinigen, deren Lücken dann in ähnlicher Weise maasgebend sein werden, wie die zerstörten Glieder eines Verses bekannter Fügung. Kommen wir damit glücklich zu Stande, so wird sich dabei auch noch der andere Vortheil ergeben, dass wir eine klare und vollständige Uebersicht des Gedankenzusammenhangs gewinnen, welcher diese frei sich bewegenden Gestalten beherrscht. Ohne die Nachweisung desselben hat ein solcher Frauenverein künstlerisch eher etwas Peinigendes, als dass wir durch sein Erscheinen zur Anschauung der Harmonie gelangen, welche ja doch den Grundgedanken und das wesentliche Verdienst der ganzen Darstellung bildet. Denn daran ist am Ende wenig gelegen, neun Frauenstatuen beisammen zu haben, auf welche die Attribute und Eigenschaften der Musen sich schicklich vertheilen lassen, wogegen es von hohem Belang ist, jene hehren Wesen in ihrem freiesten Walten zu beobachten und gleichzeitig die unlösbaren Bande aufzufinden, welche sie sämmtlich zu einem schön und grossartig entfalteten Ganzen verflechten, in welchem eine für alle und alle für eine einstehen.

I. Polyhymnia. Nro. 508.

Wir beginnen mit derjenigen Muse, in welcher sich die Vielstimmigkeit des Chorgesanges noch als Fülle der Begeisterung ankündigt, welche vom Gott selbst ausgeht und durch diesen beherrscht wird. Polyhymnia tritt uns in ein faltenreiches Gewand gehüllt entgegen, mit süsser Andacht dem Saitenspiel des Apollo lauschend und mit ihren Blicken gleichsam an seinem Munde hangend. Sie ist mit Rosen bekränzt und bewegt sich sanften Trittes voran, jede ihrer Bewegung aber steht unter dem sichtlichen Einfluss der harmonischen Tacte, die der Chorführer angiebt und einzuhalten gebietet.

II. Kalliope. Nro. 514.

Zur Seite der Polyhymnia denken wir uns die Muse des Heldengesanges aufgestellt. Ein Felsen, auf dem sie sich niedergelassen hat, deutet die luftigen Höhen des Parnasses an. Sinnvollen Nachdenkens ist sie im Begriff, die Grossthaten der Vorzeit den Wachstäfelchen anzuvertrauen, die sie in der Linken hält. Sie scheint der Rede süssen Wohllaut zu bemessen und im Gedanken die Verse zu fügen, auf deren Schwingen der Ruhm der erlauchten Geschlechter, die vor ihrer Phantasie vorüberziehen, den fernsten Zeiten zueilen soll. Die poetische Stimmung, welche in dieser Gestalt vorherrscht, ist voll der naivsten Anmuth, und das Kindliche, was man von jeher an den unsterblichen Gesängen des Homer gerühmt hat, drückt sich in ihr unbewusst aus. Die Anordnung des Gewandes ist ebenso schmucklos, als reich und lieblich. Indem sie sich selbst ganz vergisst, lebt ihr Geist nur in den Gegenständen ihrer begeisterten Darstellung und freut sich an fremden Tugenden mehr, als an eigenem Ruhm.

III. Klio. Nro. 506.

Die Muse der Geschichte ist die Zwillingsschwester der Kalliope. Ihr treten die gewaltigen Gestalten der Vorzeit nicht so leibhaftig vor die Seele wie dieser. Verstaubte Pergamentrollen, deren wirre Schriften sie zu entziffern angewiesen ist, verkünden ihr die nackten Thatsachen, die sie neu

begeistigen soll. Indem sie die Fusstapfen verschollener Nationen und Geschlechter verfolgt und von dem noch Vorhandenen auf das, was dahingeschwunden ist, scharfsinnig schliesst, wird sie zur Prophetin der Vergangenheit und beschwört Zeiten und Begebenheiten zu neuem Leben empor, in denen die Gegenwart sich wie in einem Spiegelbild zu betrachten Gelegenheit hat; leider ist uns von dieser schön gedachten und interessanten Figur nur der Rumpf erhalten. Der mit einem Lorbeerkranz geschmückte Kopf ist zwar alt, aber einer fremden Statue entlehnt. Da beide Arme ebenfalls neu sind, so wird es uns schwer, von der geistigen Fassung und Thätigkeit, in der sie dargestellt war, eine klare Anschauung zu gewinnen. Nur so viel lässt sich mit Gewissheit annehmen, dass beide Statuen in einem Wechselverhältniss gedacht waren, und auf ihre symmetrische Paarung weist auch die äussere Anordnung der Gewandmassen hin, welche zwar einen durchaus verschiedenen Charakter zeigen, aber gerade dadurch in einen entsprechenden Gegensatz treten. Während an der Kalliope jeder Faltenzug die poetische Selbstvergessenheit wahrnehmen lässt, bemerken wir an der Klio jene ruhige, besonnene Haltung, die eine wahrheitsliebende Forschung bezeichnet. Auch an unbedeutenden Abzeichen erkennt man den engen Bezug, in welchen beide Figuren zu einander gesetzt sind. Während alle übrigen Musen, mit alleiniger Ausnahme der Melpomene, Sandalen zur Fussbekleidung haben, tragen Klio und Kalliope Schuhe. Beide bilden mit der prachtreichen und schönheitstrahlenden Erscheinung der Polyhymnia einen mächtigen und bedeutungsvollen Contrast und vergegenwärtigen so auf das tiefsinnigste den Gang aller menschlichen Cultur, welche der Fülle des Naturlebens und dem Hochgenuss einer unvermittelten Begeisterung das poetische Ebenmaass und den Prüfstein der Geschichte gegenüber zu setzen pflegt.

IV. Terpsichore. Nr. 511.

Die stehende Muse, welche die schwere apollinische Leier spielt und in der vaticanischen Statuenreihe den Mittelpunkt der zweiten Gruppe bildet, wird gewöhnlich als Erato ange-

sprochen, für die uns der ernste grossartige Charakter dieser erhabenen Gestalt weniger zu passen scheint. Sie ist mit dem lang herabwallenden Choragengewand bekleidet und hat das eine Mantelende über die linke Schulter zurückgeworfen. Die obere Hälfte des Körpers ist mit einem Doppelschurz züchtig verschleiert. Alles deutet auf die Führerin der Chorreigen hin, welche von der Lust, mit der sie diese erfüllt, ihren bedeutungsvollen Namen hat.

V. Erato. Nro. 518.

Die liebliche Gestalt, welche bedeutungsvoll die Saiten einer aus Stierhörnern und einem Schildkrötengehäuse gebildeten Leier zu durchrauschen scheint, dürfte Erato, die Muse der leichteren Lyrik, sein, die vorzugsweise an Liebesliedern und frohen Gesängen ihre Freude hat. Sie lässt eine ziemlich lebhafte Bewegung wahrnehmen und unterscheidet sich dadurch wesentlich von ihrer hehren Schwester, welche Hymnen inhaltsschwer und vollständig, wie die des Pindar, anstimmt, während diese Oden, ähnlich denen der Sappho oder des Anakreon, vorzutragen das Ansehen hat. In der That zeigt uns die Statue, welche wir von letzterem besitzen, ganz dieselbe Stellung und eine verwandte Stimmung. Die Anordnung der Gewandmassen ist überaus reich und anmuthig. Obwohl sie ziemlich die nemliche Bekleidung trägt wie ihre Schwestern, so erhält diese doch durch das eigenthümliche Leben, welches sie erfüllt, einen grundverschiedenen Ausdruck, wie überhaupt die Behandlung der Gewänder mit Berücksichtigung des durch diese ausgedrückten Charakters an dieser ganzen Statuenreihe höchst belehrend und anziehend ist.

Der Kopf, welchen man dieser Figur aufgesetzt hat, ist zwar antik und nicht unpassend gewählt, allein er ist ihr ursprünglich fremd. Neu sind natürlich auch die Arme und andere frei abstehende Theile, welche sich nach den vorhandenen Ansätzen mit Leichtigkeit und Sicherheit haben herstellen lassen.

VI. Euterpe. Nro. 520.

Der Erato gegenüber müssen wir uns ebenfalls sitzend die Euterpe, die Muse des sinnlichen Kunstgenusses, welcher durch die reichliche, berauschende und süss einschmeichelnde Flötenmusik symbolisirt wird, aufgestellt denken. Sie ist in ähnlicher Weise das Widerspiel der Erato, wie Klio das der Kalliope ist. Ihre lieblichen Weisen erfreuen weniger durch ihren Inhalt, als durch Schönheitsreiz und Anmuthzauber.

Ihre Statue ist bei den Ausgrabungen auf dem Casciano nicht zum Vorschein gekommen. Man hat ihre Stelle daher durch eine Figur auszufüllen gesucht, welche sich vormals im Palast Lancellotti befand und die sich, da sie auf einem Felsabhang sitzend erscheint und gleichwohl nicht nach Art der Nymphen halbnackt gebildet, sondern züchtig verhüllt ist, zu einer Muse eignen könnte. Man hat ihr daher eine Flöte in die linke Hand gegeben, womit indess wenig gewonnen worden ist. Denn den übrigen Musen der vaticanischen Reihe ist sie dadurch nicht näher gekommen. Sie unterscheidet sich von ihnen durch die ärmellose Tunica, und zum Gegenstück der vorher betrachteten Statue der Erato ist sie vollends gar nicht geeignet. Denn da diese links nach der in der Mitte stehenden Schwester emporschaut, so müsste man den Gesetzen des künstlerischen Gleichgewichts zufolge annehmen, dass sie nach der Rechten hin gewendet gewesen sei, was durchaus nicht der Fall ist, so dass, wenn wir wirklich in ihr eine Musenstatue besitzen, diese zu einem anderen System gehört haben muss, was insofern nicht unmöglich wäre, als wir Ueberreste von mehr als einer derartigen Gruppe besitzen. Bei alle dem hat eine solche Annahme wenig Wahrscheinlichkeit für sich und es dürfte daher gerathener erscheinen, sich für diese Figur nach einer schicklicheren Erklärung umzusehen.

VII. Melpomene. Nr. 499.

Die tragische Muse bezeichnet den Punkt der höchsten Steigerung, auf welchen die hier entwickelte Ideenreihe gelangt. Sie bietet eine sehr grossartige, wahrhaft erhabene

Erscheinung dar. Voll edlen Selbstgefühls setzt sie den linken Fuss auf einen Felsblock auf und hält in der einen Hand das Schwert, mit dem sie sich auf blutigen Pfaden Bahn gebrochen, in der anderen die Maske mit den gewaltigen Zügen des Herakles, desjenigen unter den Heroen, welcher in verhängnissvollen Verwickelungen am standhaftesten ausgehalten und unverschuldetes Geschick durch freudige Aufopferung gesühnt hatte. Ernst, aber mit dem Hochgefühl der glorreichen Erfüllung des Erdenberufs schaut sie festen Blickes vor sich hin und scheint jeden herauszufordern, der es ihr gleich zu thun wagen möchte. Ihr Haupthaar, welches seit langer Zeit keine Scheere berührt hat, fällt tief in die Stirn herein und bedeckt den Nacken mit gelösten Locken. Eine reiche Weinlaubbekränzung giebt dem Kopf ein volles und mächtiges Aussehen und erinnert gleichzeitig an den geheimnissvollen Cultus des Dionysos, dessen Mitwirkung nöthig gewesen war, um der tragischen Muse Weihe und Bedeutung zu leihen. Sie trägt ein langärmeliges Gewand, welches an dem Saum des Halses umgeschlagen und gedoppelt ist, so dass es bis auf die Schenkel herabfällt. Den Mantel hat sie über den rechten Arm und die linke Schulter geworfen, und jeder Faltenbruch verkündigt ihr grossartiges Walten, welches in erhabener Ruhe auf vollbrachte Thaten sich stützt.

VIII. Thalia. Nr. 502.

Thalia ist an der Satyrmaske kenntlich, die neben ihr auf dem Felsensitze liegt. Ihr Haupt umkränzt ein Epheugewinde, statt des Schwertes hält sie einen Hirtenstab, die Linke ist auf das Tympanum gestützt. Aber trotz aller dieser Vorbereitungen zum bacchischen Festrausche, zeigt ihr schönes Antlitz den Ausdruck tiefer Wehmuth und einen Ernst der Stimmung, wie wir Neueren ihn eher bei der Melpomene voraussetzen würden. Den Alten aber spiegelte sich gerade in einem solchen melancholisch süssen Empfindungsspiel die räthselhafte Bedeutung der komischen Muse, die im Gegensatz zu ihrer hochherzigen Schwester nichts als ihr gehörend beansprucht und sogar die wonnigsten und edelsten Gefühle rasch durch den Humor zersetzt, bevor der tragische Conflict

den Tribut alles Irdischen zu fordern Zeit hat. Jene Anmuth, die nicht blos auf Selbstvergessenheit, sondern auf einer unbewussten Selbstverleugnung beruht, ist ihr im hohen Grade eigen, und sie giebt sich in jeder ihrer Regungen, selbst in der liebenswürdigen Unachtsamkeit kund, mit der sie den einen Fuss auf den andern setzt.

9. Urania.

Unglücklicher noch wie mit der Euterpe, ist es mit der Urania gegangen, zu der man eine als Fortuna ergänzte Statue, welche sich im Palast Gianetti zu Velletri befand, hergerichtet hat.

Es ist klar, dass Urania sitzend dargestellt gewesen sein muss, wie die Thalia, und wir dürfen voraussetzen, dass sie rechts gewandt gewesen sein wird, wie diese nach der Linken hin schaut. Wenn wir Thalia als die Muse des blühenden Lebens, die mit Vorliebe auf der Erde verweilt, fassen, so bietet Urania, als die Himmlische, zu ihr einen bezeichnenden und beziehungsvollen Gegensatz dar. Melpomene steht als die Walterin des tragischen Geschicks zwischen beiden in der Mitte und hält nicht blos aus im gewaltigen Kampf, sondern ist jeden Augenblick bereit, sich auf's Neue in denselben zu stürzen, während Thalia sich demselben durch die Selbstvernichtung des komischen Maskenspiels zu entziehen weiss und Urania ihm durch die Versenkung in die Gesetze einer höheren Weltordnung gleichsam entrückt wird. Ihr stellt sich als wandellose Harmonie dar, was ihre beiden Schwestern als eine durch die menschliche Freiheit verursachte Störung der Schicksalsfügung, bald als schmerzhaften Zerstörungsprocess durchzumachen, bald als vergängliches Erdenloos zu theilen haben.

119. Sophokles. Nr. 492.

Die kleine und unansehnliche Hermenbüste, welche demjenigen, der von dem Saal der Thiere in diesen Raum eintritt, zur Rechten aufgestellt ist, hat durch die auf der Brust eingegrabene, halb zerstörte Inschrift in unseren Tagen eine hohe Bedeutung erhalten, indem sie den Schlüssel zum Ver-

ständniss einer der schönsten und interessantesten Porträtstatuen des ganzen Alterthums darbietet. Hätten wir von der imposanten, hochherrlichen Erscheinung des Sophokles keine andere Anschauung als die, welche sich diesem an sich wenig werthvollen, obwohl nicht geistlosen Marmorkopf entnehmen lässt, so stände es um unsere Kenntniss jener wunderbaren Persönlichkeit allerdings nicht sehr glänzend. So aber hilft uns dieses Denkmal die anderen ziemlich zahlreichen Bildnisse des grossen Dichters bestimmen, was ohne eine solche Vermittelung nicht möglich gewesen sein würde, da wir von ihm nur noch ein Porträt mit Namensinschrift besitzen, welches die markirten Züge bei weitem nicht mit dieser Bestimmtheit wiedergiebt und daher nicht im Stande gewesen sein würde, mögliche Zweifel zu schlichten.

Diese kostbare Reliquie ist in dem hinter der Basilica des Constantin gelegenen Garten, welcher den Mendincanti gehört, aufgefunden worden.

120. Sophokles in hohem Alter. Nr. 496.

An der gegenüberliegenden Wand ist die Hermenbüste eines edlen Greises aufgestellt, dessen Gesichtszüge, obwohl durch das Alter entstellt, mit den Bildnissen des Sophokles eine fassbare Aehnlichkeit haben, die sich selbst an dem eben betrachteten, für eine solche Vergleichung allerdings nicht genügenden Köpfchen nicht ganz verleugnet. An anderen vollendeteren Büsten, namentlich an einem Bronzekopf des British Museums stellt sich diese Uebereinstimmung bedeutender heraus. Die charakteristischen Partieen des Mundes sind trotz der eingetretenen Zahnlosigkeit entscheidend, und selbst das gelichtete Haupthaar, welches, wie bei allen Darstellungen des Sophokles, von der Siegerbinde zusammengehalten wird, zeigt eine verwandte Anordnung.

Von keinem anderen Dichter ist ein Bildniss, welches ihn uns in einer vorgerückten Lebensepoche zeigt, von so nachhaltigem Interesse, wie gerade vom Sophokles, der bekanntlich ein so hohes Alter erreichte und dieses durch sein schönstes und grossartigstes Werk, durch den Oedipus auf Kolonos zu verherrlichen wusste. Ihm war es beschieden,

den Richtern, vor welche er in Folge der Eifersucht seines Sohnes Iophon geladen worden war, eine Antwort zu geben, wie sie selten ein Greis unter ähnlichen Verhältnissen in Bereitschaft hat, und der feierliche Chorgesang, welchen er damals vortrug und in welchem er die an schönen Rossen prangende Umgegend seiner Vaterstadt pries, machte jede Anklage der Geistesabwesenheit verstummen. Die urkräftige, von dem Feuer der Jugend glühende Erscheinung, die der nie alternde Dichter in diesem vorgerückten Lebensstadium dargeboten haben muss, wird uns durch unsere Hermenbüste näher gebracht, und ihr gegenüber finden wir es begreiflich, wie ein Wesen diesen Schlages an der Schwelle des Grabes noch Lieder singen konnte, die behaglich klingen und wonnig, als sollten sie den Eintritt in's Leben begleiten. Auch lernen wir dabei die schöne und ausdrucksvolle Sage verstehen, der zufolge Sophokles mit dem Asklepios, dem Gott der Gesundheit, persönlichen Verkehr gepflogen haben sollte. Bedeutungsvoll ist es endlich, dass gerade diese Büste eingesetzte Augen hatte. Den feuersprühenden, geistreichen Blick, welcher auf dieser Alterstufe sich noch weit mehr als in früheren Lebensjahren geltend zu machen pflegt, würde die Sculptur mit rein plastischen Mitteln kaum wiederzugeben im Stande gewesen sein, so dass sie die Mitwirkung des Farbencontrastes in Anspruch zu nehmen genöthigt war, welchen ein von der Hauptmasse verschiedener, edlerer und weniger durchsichtiger Stoff darbot. Wahrscheinlich waren die Augen aus Onyx oder Chalcedon in die jetzt öden Höhlen eingelassen und schilderten mit einer feinberechneten Verbindung von plastischer Formenangabe und malerischem Farbenglanz den wunderbar eigenthümlichen Seelenausdruck des göttlichen Greises.

121. Geburt des Bacchus. Nr. 493.

Das merkwürdige Relief, welches oben in die Wand eingelassen ist, lässt einen bedeutenden Abstand zwischen der Schönheit der Erfindung und der Unvollkommenheit der Ausführung wahrnehmen. Es ist vor Porta Portese aufgefunden worden und scheint zum Schmuck eines Tempelfrieses

gedient zu haben. Leider ist nur die eine Hälfte der Darstellung klar verständlich, die sichere Erklärung der übrigen Figuren mag dadurch erschwert sein, dass wir keine Kenntniss von der Fortsetzung der Composition haben, welche jedenfalls von ihrer Umgebung Licht erhalten haben wird. Demnach müssen wir uns zunächst begnügen, die geistreiche Anordnung der Hauptgruppe zu bewundern, in der wir den Vater der Götter und Menschen auf einem Felsen sitzen sehen, auf den er sich mit der Rechten krampfhaft aufstützt, während er mit der Linken das Scepter gefasst hält. Der von der linken Schulter herabfallende Mantelumwurf bedeckt die Hüften und den rechten Schenkel, der linke dagegen ist gänzlich entblösst. Aus diesem kommt der kleine Dionysosknabe in munteren Sprüngen, hochaufjauchzend und dem Hermes beide Arme entgegenstreckend, hervor. Der Götterbote eilt ihm mit liebevoller Sorge und fast ehrfurchtsvoll entgegen und hält ein weiches Ziegenvliess zu seiner Aufnahme bereit. Er trägt Stiefel, die bis zur Mitte der Waden emporreichen, hat die Chlamys über die linke Schulter geworfen und ist mit dem breitkrämpigen Hute bedeckt, welcher ihn auf seinen weiten Wanderungen gegen Sonnenbrand und Wetter schützt. Sein Amt ist diesmal, den wunderbaren Sprössling, dessen Haupt schon die Königsbinde schmückt, fernhin nach den Behausungen der Nymphen zu bringen, bei denen der Mutterlose die Pflege empfangen soll, deren sein zartes Alter noch nicht entbehren kann.

Hinter Mercur erscheinen drei hehre Frauengestalten, welche auf gleiche Weise bekleidet sind und alle drei Scepter führen. Nur die letzte etwas entfernter stehende ist noch durch ein anderes Attribut ausgezeichnet, welches in einem Aehrenbündel zu bestehen scheint und daher auf die Göttin der Saaten bezogen zu werden pflegt. Für Ceres aber passt die ganze Haltung und der Charakter der Figur nicht. Noch weniger klar ist, was mit der dieser vorantretenden Gestalt gemeint sei, welche mit ausdrucksvoller Miene gen Himmel blickt und gewöhnlich für Proserpina genommen wird. Am deutlichsten greift die vorderste dieser drei Frauen in die dargestellte Handlung ein. Sie streckt die rechte Hand aus,

als wollte sie ihre Verwunderung an den Tag legen. Was Pausanias von einer Statue der Eileithyia berichtet, die durch eine ähnliche Mimik charakterisirt war, lässt indessen die Vermuthung zu, es sei auch hier der sympathetische Gestus der geöffneten Hand angedeutet, durch welchen die Geburtswehen nach der Meinung der Alten gefördert und erleichtert werden sollten.

Wem es beim Verständniss der Kunstwerke auf dieselbe Klarheit und Bestimmtheit ankommt, welche bei der Auslegung von Schriftwerken unerlässliche Pflicht ist, wird am besten thun, sich zu gestehen, dass uns die wahre Bedeutung dieser drei Frauengestalten bis jetzt dunkel geblieben ist, und dass die Denkmäler, von denen wir zur Zeit Kenntniss haben, uns nicht in den Stand setzen, dieses Räthsel in einer befriedigenden Weise zu lösen. Denn obwohl diese Gruppe nur Nebenpersonen von einem rein symbolischen Charakter umschliesst, so muss sie doch dieselbe rationelle Ideenverknüpfung dargeboten haben, welche, trotz der Widernatürlichkeit der dargestellten Handlung, in den drei Hauptfiguren herrscht. Mythische Beziehungen und zufällige Gedankenverbindungen dürfen bei der Auslegung einer Composition dieser Stimmung nicht genügen, sondern was echt poetisch anhebt, muss in gleichem Sinne zu Ende geführt werden. Dazu aber bedarf es einer strengen Begriffsfolge und jener harmonischen Weiterentwickelung des Grundmotivs der Gesammtdarstellung, welche das echte Kunstwerk kennzeichnet. Zu einer solchen aber bieten uns die drei scepterführenden, in Mäntel gehüllten Göttinnen bei dem gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse die nöthigen Mittel nicht dar.

122. Waffentanz. Nr. 489.

Das interessante Friesstück, welches aus der Umgegend von Palestrina stammt und in die gegenüberliegende Wand eingelassen ist, führt uns einen jener Waffentänze vor, welche die Alten als die wichtigste Vorübung zum Kriege betrachteten. Wir sehen zwei Paare nackter, nur durch Helm und Schild gedeckter Jünglinge in wohlabgemessener Fechterstellung einander entgegentreten. Jeder von ihnen

hat die wehrlose linke Seite durch seinen Schild in einer unangreifbaren Weise geschützt und hält den rechten Fuss zum Ausfall bereit. Die Lage und Muskelspannung des rechten Armes lässt deutlich wahrnehmen, dass er mit einem spitzen Schwert bewaffnet ist, welches er dem Gegner in die Brust zu stossen sucht, sobald dieser eine Blösse giebt. Die Klingen selbst sind als der unwesentliche Theil der Darstellung ganz weggelassen, wie dies auch bei Kampfscenen der Fall zu sein pflegt, wo sich der Künstler in einer Entfernung aufgestellt denkt, welche ähnliche Zufälligkeiten dem Blicke gleichsam entziehen. Das Blitzen der Metallflächen ist kein Gegenstand einer plastischen Darstellung, dagegen handelt es sich bei dieser um die rationelle Veranschaulichung der Organe, durch welche sich das individuelle Leben in derartigen Conflicten offenbart. Auch ohne dass ein einziger der dargestellten Jünglinge eine Bewegung macht, welche sich von der seiner Gegner und Kampfgenossen unterschiede, glauben wir die tactmässige Entwickelung des Waffentanzes vor uns zu sehen, und trotz einer solchen strengen Symmetrie ermüdet der Blick nirgends, ja allem Anschein nach hat sich diese Gestaltenreihe nach beiden Seiten weit hin fortgesetzt, wie aus den an beiden Enden der Platte aufgestellten ungepaarten Fechtern mit Sicherheit hervorgeht.

Für die Alten hatten solche mimische Aufführungen bewaffneter Tänze einen Reiz, von dem wir keine Ahnung haben. Vom frühesten Morgen bis in die Nacht konnten sie einem Schauspiel dieser Art beiwohnen, ohne desselben überdrüssig zu werden. Der hohe praktische Werth, den sie diesen Uebungen beilegten, ist in den Worten eines Dichters angedeutet, der behauptet, dass diejenigen, welche die Götter durch Chöre am schönsten ehren, im Kriege die besten seien. Man ersieht daraus, dass solche Kampfspiele für sie dieselbe Bedeutung hatten, welche bei uns militairische Schwenkungen und taktische Evolutionen haben.

Die Römer wurden zuerst durch Julius Caesar mit dieser feineren Art kriegerischer Schauspiele bekannt, die auch praktisch von einer weit grösseren Wichtigkeit sind, als Scheingefechte und gladiatorische Todtschlägereien. Caligula

und Nero liessen sie beide aufführen, besonders aber scheinen sie durch Hadrian in Aufnahme gekommen zu sein, auf dessen Epoche dies Friesstück hinweist. Die Composition ist zwar älter und stammt vielleicht aus den schönsten Zeiten der griechischen Kunst, allein hier handelt es sich offenbar nicht um ein Originalwerk, sondern um eine jener mit Berücksichtigung der Oertlichkeit unternommenen Nachbildungen, die eine decorationsmässige Behandlung zeigen. Die Wahl des Gegenstandes war dabei stets durch den Zeitgeschmack bestimmt, ohne dessen Begünstigung die geistvollsten und anziehendsten Darstellungen kein Glück zu machen pflegen. Denn wenn auch der innere Werth eines Kunstwerkes in keiner Weise von dem Gegenstande, den es behandelt, abhängig ist, so ist dessen Wirkungsfähigkeit um so mehr dadurch bedingt. Diesem Umstande sollten nicht blos Künstler und Schriftsteller ihre Aufmerksamkeit widmen, sondern auch die Ausleger alter Denkmäler, welche sehr häufig dadurch auf Abwege gerathen und andere in Irrwege hineinführen, dass sie sich durchaus keine Rechenschaft von der Wechselwirkung ablegen, in welcher die fraglichen Vorstellungen zu den Ideen stehen, welche die Zeit beherrscht haben, der sie angehören. Denn ohne die Feststellung eines solchen Bezugs kann man aus allem alles machen, und die tiefste Schriftgelehrsamkeit ist nicht im Stande, vor Irrthümern zu schützen, die sich auf dem Wege sophistischen Wortstreites gar nicht beseitigen lassen und deren man sich nicht anders entledigen kann als dadurch, dass man zu einer möglichst natürlichen und unbefangenen Anschauung zurückzukehren und alles, was über gewisse Kunstwerke vorgebracht worden ist, zu vergessen sucht.

123. Herme des Epimenides. Nro. 512.

In dem achteckigen Mittelraum sind mehrere Hermen berühmter Philosophen und Redner aufgestellt, unter denen wir diejenigen auswählen, welche in dem Zusammenhang der gegenwärtigen Betrachtung besondere Aufmerksamkeit zu verdienen scheinen. Zu diesen gehört vor allen die Hermenbüste des Epimenides, jener merkwürdigen halbmythischen

Persönlichkeit, welche die Sage ebenso charakteristisch bezeichnet als der Name, der sicher nicht zufällig auf das ruhige Verweilen und Ausharren, dessen symbolischer Ausdruck der Schlaf ist, hinweist. Der Anblick dieses schönen Kopfes macht uns mit dem seligen Zustand bekannt, dessen der Sterbliche während der Dauer eines durch keine Träume gestörten, aber durch die Abklärung des Geistes ebensowohl wie durch die Erquickung des Leibes gesegneten Schlafes geniesst. Jene innere Erleuchtung, die über uns kommt, sobald die Leidenschaften zum Schweigen gebracht werden, giebt sich hier auf das anspruchsloseste kund. Es ist nicht ein Stillstand der Geistes- und Seelenfunctionen, den wir hier geschildert sehen, sondern jene verborgene Thätigkeit, welche die genievollsten Gedanken vorzubereiten pflegt. Für den Epimenides insbesondere ist sie die Quelle seiner weissagerischen Gaben, die ihn so berühmt gemacht haben. Als Dichter erscheint er mit der schmalen Binde gekrönt, welche das Haupthaar zusammenhält. Hier ist die Stirnlocke über diese Schnur hinweggeschlagen und darunter durchgesteckt, was den Eindruck macht, als wäre sie während des langen Schlafes darüber hin gewachsen, worauf auch der langgenährte Bart hindeutet.

Mit der hier aufgestellten Musengruppe ist auch die Statue eines stehend eingeschlafenen Jünglings entdeckt worden, welche gegenwärtig im Museo Chiaramonti dem Eingang zum Braccio Nuovo gegenübersteht. Sie stellt den Schlafgott vor, nicht jenen altersmüden, in dessen Schooss Endymion zurückgesunken ist, sondern jenen sonnigen Schlummer, in den wir des Zeus Adler beim Ertönen göttlicher Harmonieen eingewiegt sehen. Ihre Verbindung mit Apollo und den Musen ist offenbar nicht zufällig, sondern sie war darauf berechnet, die Wirkung zu veranschaulichen, welche diese hehren Wesen auf den Sinn desjenigen ausüben, welcher sich ihnen rückhaltslos hingiebt. Sobald derselbe der Leidenschaft entbunden wird, sieht er sich dem Zustand der Unschuld und Selbstvergessenheit zurückgegeben, der nur im Schlummer seine höchste Vollendung erreicht.

Der Schlaf des Epimenides entspricht der Blindheit des

Homer. Wenn sich für die Objectivität des Dichters kein tiefsinnigerer Ausdruck finden liess, als das Absterben desjenigen Organs, welches die Quelle aller Sinnentäuschung ist, so giebt es für das Schauen des philosophischen Geistes keine geeignetere Daseinsform als jenes Entrücktsein, welches der Schlaf allein vollständig charakterisirt. Der eigenthümliche Halbschlummer, von welchem die Alten sich den cretensischen Seher während einer vierzigjährigen Dauer umfangen dachten, ist in dieser Büste mit grosser Meisterhaftigkeit und Naturtreue geschildert. Es ist als ob wir ihn anreden und Antworten durch ihn erhalten könnten, ohne dass er dadurch der vegetativen Daseinsform entrissen würde, in welcher er diese beseligende und keineswegs unfruchtbare Ruhe gefunden hat. Da eine solche Darstellung nothwendig auf Anschauungen beruhen muss, mit denen wir erst durch Mesmer bekannt geworden sind, so kann sie als ein Beweis gelten, dass die Alten nicht blos mit dieser Naturerscheinung vertraut gewesen sind, sondern sie auch in einer Reinheit und Vollkommenheit vor Augen gehabt haben, von der wir bei der Trübheit der Quellen, auf die wir in Rücksicht ihrer angewiesen sind, kaum eine ferne Ahnung besitzen. Denn während wir mit dem schlafwachen Zustand nur auf dem Wege der krankhaften Ueberreiztheit in Berührung kommen, scheint er im Alterthum in Individuen beobachtet worden zu sein, die sich der völligsten Harmonie aller Geistes- und Leibeskräfte zu erfreuen hatten, und bei denen er die Rückkehr zur reinsten Unschuld und Natürlichkeit bezeichnet.

124. Epikur. Nro. 498.

Die Köpfe des Epikur kommen häufiger vor als die irgend eines anderen Philosophen des Alterthums. Für denjenigen, welcher sich einen richtigen Begriff von dem Streben und der Geistesrichtung dieses originellen Denkers zu verschaffen wünscht, sind sie nicht unwichtig, weil sie uns die durch die Macht des Gedankens geschaffene Behaglichkeit und die wohlthätige Wirkung des Freiheitsgefühls physiognomisch beobachten lassen, welche sich in seiner Seelenfassung offenbaren. Dass diese köstlichen Güter ihm zu unveräusserli-

chen geworden waren, hat er während der Prüfungen schwerer Körperleiden bewiesen und dadurch gezeigt, dass seine Idee der Glückseligkeit nicht an den Sinnengenuss geknüpft war, sondern sich selbst in Schmerzen und tiefem Seelenweh bewährte. Auch wo letzteres ihn bei dem Verlust geliebter Freunde erfasste, wusste er es durch die Stetigkeit seiner Empfindungen und durch die Verewigung des Andenkens froher Stunden zu verklären.

125. Metrodor. Nro. 509.

Wenn man den Lehrer an seinen unmittelbaren und bevorzugten Schülern, wie den Baum an den Früchten erkennt, so legt die Erscheinung des Metrodor ein sehr vortheilhaftes Zeugniss zu Gunsten des Epikur ab. Wir werden durch ihn mit jener eigenthümlichen Form der Gesundheit bekannt, welche der feste Wille selbst einer schwächlichen Leibesconstitution abzugewinnen vermag und mit der schönen Zuversichtlichkeit des Hoffens, welche kein Unfall zu trüben im Stande ist. Mit ihm pflogen die Anhänger des Epikur auch nach seinem Tode einen Gedächtnissverkehr, indem der zwanzigste jedes Monats, dem Testament ihres Meisters zufolge, dem Andenken beider, des Epikur und Metrodor, geheiligt war.

Nicht selten finden wir daher die Köpfe dieser, durch innige Freundschaft verbundenen Philosophen in Doppelhermen vereinigt. Die berühmteste derselben, welche auch mit Inschriften versehen ist, befindet sich im Philosophenzimmer des capitolinischen Museums, wo wir sie vorläufig übergangen haben.

126. Zeno, der Stoiker. Nro. 500.

Die auffallende Schiefheit des Halses, welche diese Hermenbüste zeigt, hat in ihr den berühmten Gründer der stoischen Secte erkennen lassen, welcher durch seine Lehre von der Einerleiheit der Wahrheit und Tugend nachmals auf die römischen Staatsmänner und Rechtsgelehrten einen so entschiedenen Einfluss ausübte. Der reactionäre Geist, von dem sein auf das Praktische gerichteter Sinn beherrscht war, die

Strenge, mit der er die Selbstcontrole handhabte, aber auch die aller Freiheitsregungen verlustig gegangene, in Nothwendigkeitstheorien erstarrende Seele, geben sich in diesen merkwürdigen Zügen charakteristisch kund. Die Stirn ist tief durchfurcht und der Mund lässt die entschiedene Verachtung wahrnehmen, mit der er auf jeden anders Denkenden herabblickt oder vielmehr mit hochmüthiger Bescheidenheit an ihm in die Höhe schaut.

127. Antisthenes. Nro. 507.

Die Ueberzeugung von der Nichtigkeit alles Irdischen und Vergänglichen hatte sich mit einer noch weit grösseren Energie durch Antisthenes geltend gemacht, der seine Schüler an einem der halbverrufenen Orte Athens, beim Kynosarges, um sich versammelte und selbst den Umgang verworfener Menschen, als des Arztes bedürftig, nicht vermied. Mit einer ausserordentlichen Charakterkraft, die auch sein Name ankündigt, welcher ihn als sittlichen Widerstand gegen die Gebrechen der Zeit bezeichnet, wusste er die menschliche Natur auf das zurückzuführen, was die äusserste Nothdurft unablässig erheischt. Nur durch Diogenes von Sinope wurde er in der consequenten Durchführung dieses Systems der Entsagung übertroffen. Das wild gelockte Haupthaar und der pflegelose Bart charakterisiren den Bekenner der Armuth, dessen sich die Eitelkeit von einer andern Seite her bemächtigt und ihn auf das stolz werden lässt, was er selbst als den Ausgangspunkt der Demuth bezeichnet hatte. Auch diese Schwäche deutet dieser lebensvolle schöne Kopf an, dessen Bedeutung eine auf dem Hermenschaft angebrachte Inschrift unzweideutig nachweist. Er stammt aus den Nachgrabungen auf dem Cassianum.

128. Demosthenes. Nro. 505.

Diese geistvolle und schöne Hermenbüste des grossen atheniensischen Redners macht uns mit den ausdrucksvollen Zügen seines gedankenreichen Antlitzes in der Nähe und im Einzelnen bekannt, nachdem wir durch die Statue im Braccio Nuovo eine Gesammtanschauung seiner imposanten Erschei-

nung gewonnen haben. Die prachtvolle schön gegliederte Stirn stellt sich uns als das Gehäuse eines nimmer rastenden Ideenlebens dar, während die stark aufgelaufene Oberlippe das riesenkräftige Ringen bewundern lässt, vermöge dessen er, der Natur zum Trotz, seinen Gedanken jene beredte Form zu geben vermochte, welche ewig unübertroffen bleibt. Wir sehen den dramatischen Dichter vor uns, der alle seine plastischen Kräfte dem Staatsleben zugewandt hat und in dem das von ihm mit grossartiger Leidenschaft umfasste Vaterland seinen tragischen Untergang feiert.

129. Aeschines. Nro. 503.

Die Büste des Aeschines, welche aus den Trümmern der tiburtinischen Villa des Cassius ans Licht gezogen worden ist, trägt eine Inschrift auf dem Hermenschaft, welche über die dargestellte Persönlichkeit keinen Zweifel lässt. Dass der berühmte Rivale des Demosthenes mit diesem allerdings öfter wiederkehrenden Namen gemeint sei, geht aus dem Umstand hervor, dass fast alle Wiederholungen dieses Kopfes mit dem des attischen Redners zusammen gefunden worden sind. Wenn wir den Demosthenes einem dramatischen Dichter verglichen haben, so hat Aeschines mehr von einem Schauspieler, als welcher er auch in der That seine Laufbahn begonnen hatte. Alles, was die Natur jenem neidisch versagt hatte, fand sich in letzterem vereinigt: eine schöne und anmuthige Gestalt, einnehmendes Wesen, und eine volle, helltönende Stimme. Dagegen findet sich an ihm keine Spur von jenem Seelenadel, von dem das Genie seines hochherzigen Widersachers durch und durch erfüllt ist. Er hat nie die Heiligkeit der Sache, sondern immer nur den Erfolg vor Augen, dessen Aussicht ihn von vorn herein für diese oder jene Partei gewinnt. Er erfreut sich einer blühenden, durch keinen tieferen Kummer gestörten Gesundheit, und die Weise, in welcher Demosthenes sich innerlich abarbeitet und verzehrt, kommt ihm wie eitle Thorheit vor. Als Improvisator verlässt er sich auf sein leichtes Talent und ist von vorn herein des Beifalls der Menge gewiss. Dass bei einer solchen Geistesrichtung die ihm anhaftende Gemeinheit nicht

beseitigt werden konnte, versteht sich von selbst und zu dem aristokratischen Seelenadel des Demosthenes bietet er daher einen trotz aller äusseren Glätte und Geschmeidigkeit sehr auffälligen Gegensatz dar. Es ist der einzig auf das praktisch Erreichbare gerichtete niedere Sinn, der in ihm sich breit macht und triumphirt. Dies tritt noch vernehmbarer in der viel bewunderten Statue hervor, welche die fälschliche Benennung des Aristides trägt und aus dem Theater von Herculanum stammt. An ihr macht sich besonders jene Neigung zur Corpulenz bemerkbar, welche um so auffälliger hervortritt, als sie nicht durch den feinen Sinn für attische Eleganz der Manieren gemässigt wird, die wir in der Statue des Demosthenes trotz ihrer schlichten Einfalt bewundert haben. Ebenso lässt in unserem Kopf der Charakter des Haupt- und Barthaars, die zwar durch Toilettenkünste verschleierte, aber hinreichend sichtbare Niedrigkeit der Abkunft wahrnehmen, während die Haarstellung, namentlich auf der unteren Kinnlade des Demosthenes, jene schöne und edle Gliederung der Massen zeigt, die als ein Widerhall der durch dieses Organ zu Tage tretenden Lebensthätigkeit betrachtet werden darf. Auch die Form der Ohren beider Männer lässt dieselben Unterschiede der veredelten und der Selbstentwickelung überlassenen Natur beobachten.

130. Bias. Nro. 529.

Von den zahlreichen mit Namensinschriften und Lebensregeln versehenen Hermen, welche in der sogenannten Villa des Cassius gefunden worden sind, hat kaum eine den Kopf erhalten. Glücklicher ist es mit den zwei in Hadrian's Villa entdeckten gegangen, von denen uns die eine das Bildniss des Bias von Priene liefert, dessen finsterer Gesichtsausdruck durch das beigesetzte Motto: „die meisten Menschen sind schlecht" erläutert wird. Als Rechtsanwalt war er zu diesem Erfahrungssatz gelangt, welchen die moderne Polizei zum allgemein gültigen Grundsatz erhoben hat, dem zufolge ein jeder von vorn herein als ein schlechter Kerl angenommen werden muss. Diejenigen, welche denselben handhaben, pflegen aber wenig von dem angebornen Rechtlichkeitsgefühl zu

besitzen, welches diese mürrischen Züge belebt, in denen sich das edle Streben und Wesen des umgekehrten Heuchlers auf das Klarste und in anziehender Weise spiegelt.

131. Periander. Nro. 531.

Der Kypselide Periander, Tyrann von Korinth, tritt uns in der anderen Herme mit dem imposanten Ausdruck einer durch unverdrossene Uebung gestählten Willenskraft entgegen, der er seine durch die Geschichte sagenhaft verherrlichte Herrschermacht verdankt. In dem beigesetzten Wahlspruch erklärt er, dass die „Uebung alles", sei und die Bedeutung dieser Wahrheit offenbart sich an ihm selbst auf das glänzendste. Wir erblicken in ihm einen Mann, der durch rastloses Streben zur vollen Herrschaft seiner selbst gelangt ist und diese von dem so gewonnenen festen Punkt aus auch auf andere, ja auf das gesammte Gemeinwesen ausdehnt und zu behaupten weiss. Der hervorstechende Adel seines Wesens, welchen er seiner hohen Geburt verdankt, macht sich in den schönen Formen seines Antlitzes geltend. Wir erhalten durch den Anblick dieses bemerkenswerthen Denkmals eine Anschauung von dem eigenthümlichen Walten eines jener Alleinherrscher, welche die Alten als Tyrannen bezeichneten, obwohl sie die Segnungen ihres strengen Regiments, trotz aller Verdächtigungen und verläumderischen Nachreden, nicht wegleugnen können.

132. Statue des Lykurg. Nro. 530.

Die untersetzte Gestalt, welche auf den dorischen Menschenschlag hinweist, die einfache spartanische Mantelbekleidung, der schlichte Charakter des Haupt- und Barthaars, endlich die Andeutung des Erblindens des einen Auges haben in dieser in lebendiger Action gedachten Statue den berühmten Gesetzgeber erkennen lassen, dessen halb erhobener linker Arm auf die ihm angethane Unbill hingewiesen haben könnte. Da bei der Bestimmung ähnlicher durchaus idealer Bildnisse weit mehr auf einen feinen und vom Glück begünstigten Tact, als auf eine ängstliche Abwägung von Schwierigkeiten und Probabilitäten ankommt, so ist es das Gerathenste, die in Auf-

nahme gekommene Benennung so lange festzuhalten, bis sie durch eine beglaubigte verdrängt wird. Es ist indess alle Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass diese Statue, welche aus den Ausgrabungen von Centocelle stammt, wirklich den grossen Mann darstelle, dem es beschieden war, sein Vaterland unter die eiserne Herrschaft und gleichzeitig unter den negativen Schutz von Sitten und Gebräuchen zu bringen, welche sich mächtiger und dauernder erwiesen haben, als die strengsten Gesetze. Besonders deutlich macht sich jene passive Gewalt geltend, mit der er mehr ausgerichtet hat, als andere Alleinherrscher und Volksführer mit Hülfe der energischsten Maassregeln. Ihm genügte es, einen einzigen tiefen Eindruck auf die Stimmung der Menge hervorzubringen, um denselben dann als unaustilgbar zurückzulassen und ohne weiteres Hinzuthun die Wirkung desselben abzuwarten. So sich selbst übergeben, bildete sich das Spartanervolk unter dem dämonischen Einfluss grosser Erinnerungen in seinem Sinne und nach seinem Vorbilde aus.

133. Perikles. Nro. 525.

Perikles, der grösste Staatsmann, der je gelebt und seine Vaterstadt zu der geistigen Weltmacht erhoben hat, die jede höhere und allgemeine Bildung beherrscht oder frei macht, tritt uns in dieser Hermenbüste, der einzigen, welche unter den im Cassianum aufgestellten den Kopf erhalten hat, in seiner stillen Grösse entgegen. Wären diese genievollen Gesichtsformen in ihrer ursprünglichen Reinheit und Grossartigkeit auf uns gekommen, so würden wir den Anblick einer Erscheinung geniessen, wie sie der Menschheit in dieser Sphäre des Daseins kaum zum zweiten Male geboten worden ist. Ein tiefer Denker, der in der Schule des originellsten Philosophen des Alterthums eine streng wissenschaftliche Ausbildung erhalten hatte, ein genialer, muthiger und persönlich tapferer Heerführer, der gebildetste und begabteste Redner und ein Staatsmann, der das Höchste erzielt, was je in dieser Richtung angestrebt worden ist, finden sich in einer und derselben Person bei einander, und obwohl alle diese hohen Eigenschaften sich mit echt demokratischer Bescheiden-

heit eher verbergen als geltend machen, so können wir doch bei ruhiger, hingebender Betrachtung die physiognomischen Spuren einer so vielseitigen Grösse ausfindig machen. Wir müssen indess bei einem solchen Zergliederungsversuch vorsichtig zu Werke gehen, weil alle diese Talente und Gaben wie die Blätter einer noch nicht in die Blüthe getretenen Rose in der wohl verschlossenen Knospe eng beisammen liegen und sich das wunderbare Schauspiel kaum vorahnen lässt, welches die plötzliche Entfaltung darbieten wird. Leider hat der Künstler, welcher diese bedeutungsvollen Züge einem alterthümlich streng behandelten Original entnommen hat, gar vieles durch ein falsches Streben nach der Idealität des Ausdrucks verflacht und das individuelle Gepräge der ernsten Physiognomie theilweise ganz zerstört, theilweise conventionell umgebildet. So wie alles wahrhaft Grosse, hat es sich indess unverwüstlich erwiesen und für den Freund des originalen Schönen bedarf es nur der Erinnerung, dass es sich hier um eine modernisirende Nachbildung plastischer Formen aus der Zeit des Phidias handelt, um zu ahnen, was er hinter dieser Maske zu suchen hat. Allerdings ist noch genug vorhanden, um sich von jener dämonischen Allgewalt einen Begriff zu verschaffen, welcher der Sohn des Xanthippus den geistreich und treffend gewählten Beinamen des Olympiers verdankt. Die Macht der allezeit senkrecht wirkenden Urtheilskraft, welche jede seiner Handlungen auszeichnet, kündigt sich in der edlen Stirnbildung und den schön geschwungenen Augenbögen an, auf den kräftig gebildeten und doch so zart gestimmten Lippen scheint die Beredsamkeit ihren Thron bereitet zu haben und den gerüsteten Krieger bezeichnet der einfache Helmschmuck. Mit diesem soll er deshalb in den Volksversammlungen erschienen sein, weil dadurch die Auffälligkeit seiner Kopfbildung verdeckt worden sei. Obwohl ihn die Komiker als Meerzwibelkopf lächerlich zu machen suchen, so ist doch kaum glaubhaft, dass der geniale Mann zu einem solchen perückenartigen Maskenspiel seine Zuflucht genommen haben würde, wenn er nicht durch höhere Gründe gerechtfertigt gewesen wäre. Auch müsste sich eine solche abnorme Schädelbildung schon in der Gesichtsformation an-

kündigen und trotz der Helmbedeckung würde sie in der Büste hervorgetreten sein. Von allem diesem aber findet sich weder an diesem, noch an einem anderen der auf uns gekommenen Periklesköpfe irgend eine Spur. Es ist daher wahrscheinlich, dass der Witz des Kratinus auf irgend eine Zufälligkeit der Erscheinung Bezug hat, deren lächerliche Wirkung wir uns nicht vergegenwärtigen können und dass die Angabe des Plutarch auf einem nicht eben glücklichen Erklärungsversuch eines Grammatikers beruht. Als der grösste Feldherr seiner Zeit und als ein Staatsmann, der fast ununterbrochen in den Waffen war, konnte er durch die bildende Kunst kaum passender und charakteristischer, als mit dem Helm dargestellt werden, der ihn der grossen Schutzgöttin Athens auch äusserlich ähnlich erscheinen liess.

134. Aspasia. Nr. 523.

Die Herme der Aspasia, welche mit dem Namen dieser weltberühmten Hetäre am Fusse des Schafts bezeichnet ist, stammt aus den Nachgrabungen von Castro Nuovo, einem kleinen in der Nähe von Civitavecchia an der Meeresküste gelegenen Ort. Auf den ersten Blick scheint sie uns nicht viel mehr zu bieten, als eine höchst oberflächliche Erinnerung an die äussere Erscheinung jener gewaltigen Frau, welche der Mittelpunkt des feinsten geistigen Verkehrs zur Blüthezeit Athens gewesen, welche den Sinn des Perikles in einer Weise zu fesseln vermocht hat, dass er nicht mehr ohne sie zu leben im Stande war, welche durch ihn den Staat gewissermaassen beherrscht hat. Gehen wir indess näher auf die Betrachtung dieser Züge ein, so entdecken wir zwar keine Spur von jenen Reizen der Jugend und blendender Schönheit, welche man bei einem derartigen Frauenwesen vorauszusetzen gewohnt ist, sondern wir begegnen einer matronalen Gestalt, welche statt einnehmender Anmuth sittlichen Ernst und jene tiefe Stille wahrnehmen lässt, durch welche geistreiche Leute sich den gemeinen Haufen fern zu halten pflegen. Sie scheint es zu verschmähen, durch Toilettenkünste den Anschein der Gaben zu erborgen, welche sie nicht mehr besitzt. Ihr volles starkes Haar ist in radiirende Flechten gelegt und das Hin-

terhaupt bedeckt ein dichter Schleier. Sonst ist sie schmucklos und die schönen und edlen Grundformen des Antlitzes entdeckt man nur mit Mühe unter den bereits zerfahrenden Fleischmassen. Ist man aber dahin gelangt, sich von den hier verborgenen Reizen zu überzeugen, so wird man bald gewahr, dass sie durch ein tief innerliches Seelenleben nicht blos ersetzt, sondern reich aufgewogen sind, welches in ihr zur mächtigsten Entfaltung gelangt ist. So wie der Funken unter der Asche glüht und zur Flamme emporlodert, sobald er neu angefacht und mit Brennstoff genährt wird, ist in dieser seltenen Persönlichkeit eine Fülle ewig grünender Empfindungen und reinen Liebesverlangens angehäuft, welche sich schöpferisch offenbart, wenn sie treue Freundschaft und rückhaltslose Hingebung erschliesst. Um den Charakter der Aspasia verstehen und würdigen zu lernen, muss man sich erinnern, dass ihr Vaterland Milet war, die Heimath jener sinnvollen Mährchen, von denen wir durch die Fabel der Psyche einen annähernden Begriff erhalten. Eine solche plastische Einbildungskraft, wie die, welche in derartigen zart gewobenen Erzählungen mythenbildend auftritt, wohnt ihr offenbar in, und vermöge dieser poetischen Gabe hat sie eine so nachhaltige Gewalt über den Sinn der hervorragendsten Athener und vor allen des Perikles, der, als es galt, sie gegen gemeine Anschuldigungen in Schutz zu nehmen, nicht blos seine ganze Beredsamkeit aufbot, sondern das versammelte Volk selbst durch Thränen und Bitten beschwor. Einen ähnlichen Triumph hat das ewig Weibliche, dessen der begabteste Mann zu seiner Vollendung nicht entbehren kann, nie zuvor, nie nachher gefeiert, und für das Verständniss dieser wunderseltsamen Erscheinung ist es von grösserer Wichtigkeit, dass wir jene bezaubernde Frau in einer späteren Lebensperiode dargestellt sehen, als wenn uns der Künstler alle Reize ihrer Jugend und Schönheit mit einem Male vorgeführt hätte. Gerade dadurch, dass er diese zu beseitigen gewusst hat, ist sie in ihre höhere Rechte eingetreten und lässt uns ihre wahre Bedeutung wahrnehmen, die nicht darin besteht, durch äusseren Glanz die atheniensischen Frauen überstrahlt zu haben, sondern in jener dämonischen Macht, welche das Morgenland vor dem

Westen voraus hat und vor der sich selbst Sokrates gebeugt zu haben scheint. Selbst die Leidenschaft brennenden Liebesfeuers wirkt hier nicht verzehrend und zerstörend, sondern umgestaltend und neu begeistigend. In dieser Beziehung muss dem Einfluss der Aspasia eine ähnliche Wichtigkeit beigelegt werden, wie dem des Sokrates selbst, welcher auch sich es an einer mittelbaren Wirksamkeit hat genügen lassen und in den unsterblichen Werken des Plato eine Auferstehung gefeiert hat, ähnlich der Wiedergeburt, welche die berühmte Milesierin in dem dauernden Ruhmesantheil an den Thaten des Perikles gewonnen hat. Mit dem Ruhm des letzteren ist ihr Name für alle Zeiten untrennbar verknüpft, was immer auch die Gemeinheit von einem solchen seltenen Verhältniss denken und sagen mag.

h. Die Rotunde.

Dieser prachtvolle, nach dem Vorbild des Pantheon erbaute Saal hatte zunächst die Bestimmung, die herrliche Porphyrschale, welche hier aufgestellt ist, mit einem würdigen Gehäuse zu umschliessen. Als man aber eben mit den Vorbereitungen zu dieser grossartigen Anlage beschäftigt war, entdeckte man in den Ruinen der otricolanischen Thermen den umfangreichen Mosaikfussboden, welcher dem erwähnten Gefäss als farbiger Steinteppich untergebreitet ist. Der Glanz, welchen beide in ihrer Art einzige und wahrhaft riesenmässige Denkmäler um sich verbreiten, konnte nur durch eine Reihe colossaler Statuen und Marmorbüsten zurückgedrängt und auf Augenblicke verdunkelt werden, wie sie allein der Vatican aufzuweisen hat.

Die Wirkung dieses gewaltigen Complexes von Kunstwerken ungewohnter Ausdehnung ist eine ganz eigenthümliche. Dadurch, dass sie sich alle einander die Wage halten und zuletzt noch allesammt von den architektonischen Massen des von hochanstrebenden Marmorpilastern gestützten Kuppelbaus überboten werden, scheint jeder einzelnen Gestalt ein heiliges Schweigen auferlegt zu sein, und es bedarf unserer Reflexion und der Zurückführung der Verhältnisse auf ihr specifisches Maass, um die so gebundene Kraft wieder frei zu machen und die Entladung einer solchen wuchtvollen, die Einbildungs-

kraft überwältigenden Batterie nach und nach zu bewerkstelligen.

Das auf diesem Wege gewonnene Experiment ist für denjenigen, welcher sich unter den Ruinen der Kaiserbauten zurechtfinden zu lernen wünscht, von unersetzlichem Werth. Denn wenn wir bedenken, dass aus den Ruinen des Theaters des Pompejus allein ebenso viele Colossalstatuen hervorgezogen worden sind, als wir hier beisammen sehen, so müssen wir uns bekennen, dass wir eine solche Pracht mit unseren Begriffen kaum zu fassen vermögen, und dass wir selbst da, wo es sich um alltägliche Erscheinungen handelt, stillschweigend Uebertreibung der Angaben vorauszusetzen geneigt sind.

Wäre es uns beschieden, in einen der Thermensäle einzutreten, in welchen sich ein derartiges Linien- und Farbenspiel, aber in einer noch weit grossartigeren Weise, entfaltet haben muss, so würden wir Prachtgefässe, wie die hier aufgestellte Porphyrschale, welche 65 Palmen im Umfang misst, und vielleicht selbst dieses Mosaik, das seine Schönheiten eher bescheiden verbirgt, als geräuschvoll geltend macht, so gut übersehen oder doch ihrem wahren Werth nach unbeachtet lassen, wie dies in der Mehrzahl der Fälle selbst von Seiten derjenigen geschieht, die eine derartige Erscheinung, wenn sie sie vereinzelt antreffen sollten, enthusiastisch preisen und zu würdigen wissen würden.

Diese Betrachtungen gehen nicht den inneren Werth der in diesem Saale vereinten Kunstwerke an, sondern beschränken sich nur auf die Wucht der Massen und ihre materielle Bedeutung, die zum Theil von der Kostbarkeit der Stoffe und der aufgewandten Arbeit abhängig ist. Wären sie auch nichts anders, als schön stylisirte Decorationssculpturen, so würden sie schon als solche hohe Beachtung verdienen. Wir werden aber weit mehr in ihnen finden und darunter Leistungen ersten Ranges, die jedoch mit strenger Rücksicht auf die Zeit beurtheilt sein wollen, in der jedes einzelne Stück entstanden ist. Bei Anlegung eines allgemein ästhetischen Maassstabs stellt sich das Verhältniss freilich anders, dieser aber ist bei der Aufnahme kunstgeschichtlicher Ansichten eher

sinnverwirrend, als von reellem Nutzen und kommt mit Recht mehr und mehr ausser Gebrauch. In der That kann man nicht genug vor der leichtsinnigen Anwendung gewisser Grundsätze warnen, die meist einem sehr beschränkten Kreise von vereinzelten Erscheinungen entnommen sind und die, namentlich wenn auch noch Geschmackscapricen sich bei ihrer Handhabung geltend machen, Zerrbilder liefern, die weit fratzenhafter auszufallen pflegen, als die Resultate eines nach veralteten und falschen Principien construirten physikalischen oder astronomischen Instruments, bei dem sich doch die Störungen noch annäherungsweise berechnen lassen, was hier nicht der Fall ist.

135. Das grosse Mosaik von Otricoli.

Um das ganze Verdienst dieses schönen Werks, welches bei grosser Pracht nicht überladen und bei einem gewaltigen Umfang übersichtlich ist, nach Gebühr würdigen zu können, muss man zunächst die Gestalt des Thermensaals in's Auge fassen, zu dessen Schmuck es bestimmt gewesen ist. Dieser bot einen achteckigen Grundplan dar und war mit einer Kuppel überwölbt. Aus einer solchen Verbindung der gradlinigen und der runden Form ist das Doppelmotiv der Eintheilung erwachsen, welches in seiner allseitigen Entfaltung von einer wunderbaren Wirkung ist. Auf die Betrachtung dieser kommt es vor allem an, um von dieser decorativen Schöpfung einen richtigen Begriff zu gewinnen. Denn der Figurenschmuck ist hier von untergeordneter Bedeutung und liesse sich ebensowohl durch andere Bilder ersetzt denken, wohingegen die organische Gliederung der Hauptmassen nicht die geringste Veränderung gestattet, ohne den Charakter des Ganzen zu zerstören.

Den Kern dieses Liniensystems bildet eine runde Oeffnung, welche gegenwärtig mit einem Medusenhaupt von moderner Hand ausgefüllt ist. Im Alterthum war dieselbe leer gelassen und hatte wahrscheinlich die Bestimmung, dem Wasser zum Abfluss zu dienen oder die Verbindung mit den unterirdischen Räumen zu irgend einem anderen Zweck herzustellen. Um diesen Mittelpunkt herum legt sich ein strahlen-

förmig geordneter Schuppenschmuck an, welcher nach kurzem Verlauf von einer achteckigen Mäanderborde abgegränzt wird.

Diese Mäanderborde öffnet sich in acht Radien, welche erst durch die Wände des Saals zum Stillstand gebracht und gleichsam in die Winkel eingelenkt werden, welche sie bilden. Auf diese Weise entstehen acht grosse Trapezien, die das Auge in neue Unterabtheilungen zerfällt zu sehen verlangt. Sie bilden sich gleichsam von selbst, indem das mittlere Rund concentrische Kreise treibt und so die Kugelgestalt der Kuppel auf's Neue zur Geltung bringt. Wir sehen so drei Parallelen entstehen, welche unter den Mäanderradien hinweglaufen und ein abgeschlossenes System darstellen, dessen mittleres Glied der Glanzpunkt des ganzen Steinteppichs ist. Als solchen betrachten wir das prachtreiche Frucht- und Blumengehänge, in das bald Masken, bald Gefässe eingeknüpft sind.

Eine gewundene Schnur, welche sich nach aussen hin in einiger Entfernung um dasselbe herumlegt, zerfällt den leeren Raum auf eine gefällige Weise, statt seine Ueberfüllung zu veranlassen und die im Inneren sich ausbreitende, gebrochene Borde hilft den Grund bilden, auf welchem sich acht geschmackvoll wechselnde Figurengruppen aufstellen. In ihnen sehen wir die Handgriffe und Unfälle der Palästra durch Centaurenkämpfe veranschaulicht, bei denen bald die hellenische Gewandtheit, bald die materielle Kraft der barbarischen Ungeheuer den Sieg davonträgt.

In den weiter nach aussen hin gelegenen Feldern breiten sich schön vertheilte Gruppen von Hippokampen und Seeungethümen aus, mit denen die Phantasie des Künstlers in der anmuthigsten Ausgelassenheit spielt. Einige jener Fischmenschen tragen die lieblichen Gestalten der Nereustöchter auf ihren Rücken über die Wogen hin, während die anderen abwechselnd ein Paar von Meerwundern bändigen und zuletzt der Gewalt der Zügel unterthänig machen. Da ein so umfangreiches Werk an vielen Stellen gelitten haben musste, so ist vorauszusetzen, dass die Wiederherstellung der zahlreichen Figuren sehr oft der Willkür des modernen

Künstlers überlassen gewesen ist, während die öfter wiederkehrenden decorativen Elemente sich unter einander ergänzten.

Mit einem ähnlichen Mosaikfussboden dürfen wir uns die Rundbauten ausgeschmückt denken, welche die Thermensysteme regelmässig zum Abschluss bringen, und aller Wahrscheinlichkeit zufolge hat auch das Innere des Pantheon ursprünglich mit einer solchen Verzierung geprangt, die zum grossen Theil abgenutzt oder durch Feuer zerstört gewesen sein mag, als man sie durch das farbige Steinpflaster zu ersetzen gesucht hat, von dem jetzt noch Spuren vorhanden sind, und welches offenbar dem Geschmack einer viel späteren Zeit, nicht aber dem der ersten Anlage, entspricht.

136. Colossalbüste des Jupiter. Nro. 539.

Obwohl wir von dem durch Phidias geschaffenen Ideal des Zeus viele und verschiedenartige Nachbildungen besitzen, in denen der allmächtige Olympusbeherrscher mehr oder minder grossartig auftritt, so vermag doch kaum ein anderes Kunstwerk den gewaltigen Eindruck zu ersetzen, welchen wir durch dieses bärtige Lockenhaupt, das aus den Ruinen von Otricoli stammt, erhalten haben. Diese Fülle des Geistes und der Charakterkraft kann nur durch Formen colossaler Bildung zum vollen Ausdruck gelangen. Um das absolut Erhabene zu schildern, bedarf es jener aussergewöhnlichen Verhältnisse, die alles andere klein und ärmlich erscheinen lassen. Von der Veranschaulichung des Unnahbaren muss die künstlerische Täuschung ihren Ausgang nehmen, wenn jene niederdonnernde Wirkung erreicht werden soll, welche das Herannahen überschwenglicher Ideen vorzubereiten hat, die ihrer Natur nach eine möglichst allgemeine und augenblickliche Geltung verlangen. Ohne die Anwendung des Massenhaften und Wuchtvollen, vor welchem selbst der ungebildetste Mensch unbewusst zurückbebt, würde dieser Jupiterkopf bei weitem nicht zu jener universalen Anerkennung gelangt sein, deren er sich zu erfreuen hat. Selbst diejenigen, welche von der in demselben zur Entfaltung gelangten Idee nicht die fernste Ahnung haben, befinden sich unter ihrer Gewalt, und dadurch ist er zu einem der populärsten Werke der alten

Kunst geworden. Mit so vielen der herrlichsten Münztypen und Gemmenbilder, die häufig eine weit sorgfältigere und vollendetere Ausführung wahrnehmen lassen, ist dies bei weitem nicht in dem Maasse der Fall.

Die Mittel, welche der Künstler bei der Darstellung eines so hocherhabenen Charakters, in dem Strenge und Milde sich auf eine wahrhaft wunderbare Weise wechselseitig durchdringen, angewandt hat, sind von einer staunenswerthen Einfachheit. Die schmale, aber zart gegliederte und majestätische Stirn ist von dem mähnenartig emporstrebenden mächtigen Haarwuchse gekrönt, der nach beiden Seiten hin in grossartigen Massen auf die Schultern herabstürzt. Die Lippen, welche Güte und Liebe athmen, sind von den prachtreichen Bartlocken umkleidet, welche mit der schlichten Bildung des Haupthaars wunderbar contrastiren.

Mit weit reichenden ruhigen Blicken schaut er auf die ihm untergebene Weltherrschaft herab. Diese ist ewigen Gesetzen anvertraut, welche er nicht zu überwachen braucht. Eher neigt sein echt menschlicher Sinn dahin, der unerbittlichen Härte derselben entgegenzutreten, wo es Gnade und Grossmuth zu üben gilt. Die Heiterkeit des Ausdrucks, welche sein Götterantlitz darbietet, ist in eben dem Maasse erhebend und beseligend, in welchem seine urgewaltige Erscheinung beim ersten Ansichtigwerden vernichtend und demüthigend auf uns wirkt. Leben wir uns tiefer in dieselbe ein, so kommt der erste Eindruck allerdings wieder zur Geltung, und es fasst uns der Gedanke mit Grausen, dass dieses übermächtige Wesen in Zorn gerathen und seinen finsteren Leidenschaften freien Lauf lassen könne. Wir werden nach und nach gewahr, dass sich das trostreiche Bild eines gnadenreichen wohlwollenden Alleinherrschers von einem düsteren Hintergrund abhebt, und wir lernen die tiefsinnigen Worte des Phidias verstehen, der, als er über die Quelle seiner erhabenen Anschauungen von der Grösse und Macht des Zeus befragt wurde, auf jenen inhaltsschweren Vers des Homer hinwies, welcher, wenn der Vater der Götter und Menschen sein Haupt schüttelt, den ganzen Olympus erdröhnen lässt. Auf eine solche furchtbare Möglichkeit, vor der unsere Phantasie zurückbebt, weist

auch unser Marmor hin, der uns von dem Ideal des grossen atheniensischen Künstlers zwar eine nur annähernde, aber die würdigste und grossartigste Vorstellung verschafft.

137. Gruppe des Hercules und Telephus. Nro. 540.

Die schöne Gruppe des Hercules, welcher den von einer Hirschkuh gesäugten kleinen Telephus auf dem Arm trägt, führt uns den rastlosen Helden in einem Augenblick vor, welcher mit seinem übrigen mühereichen und heimathlosen Leben mächtig contrastirt. In dem stolzen Gefühle der Vaterfreude blickt er ruhig um sich her, und die Genugthuung, die er bei der Wiederauffindung seines durch sichtlichen Götterschutz geretteten Sprösslings empfindet, ist grösser als die Wonne, welche ihm der Siegesruhm seiner ruhmreichsten Thaten bereitet. An dieser wunderbaren Fügung scheint er den sichtlichen Beistand der Himmlischen zu erkennen, und im Gebete eilen seine Gedanken in ferne Zeiten voraus, in denen sein Geschlecht sich gross und einzig erweisen soll. Eine der erhabensten Stellen des Pindar schildert uns die Geistesfassung des frommen Heros in einer ähnlichen Berührung mit dem jüngsten Nachwuchs, den er dem Telamon, einem Seher gleich, verkündet. Dort war es der Aias, dessen zukünftigen Heldenruhm er im Geiste erblickte, hier begeistert ihn der Gedanke an die Fortdauer seines eigenen Blutes auch nach dem Abscheiden aus dieser Welt. Die Kühnheit des Dichters ist dem bildenden Künstler nicht gestattet, dagegen vermag dieser in einen einzigen Punkt zusammenzudrängen, was jener der Phantasie des Zuhörers zu entwickeln überlassen muss. Was der lyrische Sänger mit inhaltsschweren Worten nur anzudeuten wagt, bietet sich uns hier als Gesammtanschauung dar, und die Erscheinung des mutterlosen Säuglings, welcher das zarte Händchen liebkosend nach des Vaters bärtigem Kinn emporstreckt, bringt auf den fühlenden Beschauer einen tief ergreifenden Eindruck hervor. Dieser würde ein noch weit mächtigerer sein, wäre der Knabe von dem Bildhauer nicht zu sehr als symbolisches Beiwerk behandelt, was gewissermassen auch von der ganzen Gestalt des

Hercules gilt, die in Rücksicht auf den geistvoll ausgeführten Kopf eine decorationsmässige Ausführung zeigt. Da die Anlage der Massen gut und grossartig ist und nichts als die materielle Verfeinerung der einzelnen Theile vermisst wird, so ist es klar, dass der ausführende Künstler, welcher eine gegebene Oertlichkeit mit einer Replik dieser berühmten Gruppe zu schmücken beauftragt worden war, diese Weise des Vortrages nicht blos genügend, sondern vielleicht sogar als einzig geeignet befunden hat. Denn es ist ja schon denkbar, dass der Kopf des Heros sich einer guten und scharfen Beleuchtung zu erfreuen hatte, während der ganze übrige Körper entweder in's Helldunkel zurückgedrängt war, oder vor der Wirkung störender Nebeneindrücke nicht zur Geltung gelangte. Dies ist in unserem Falle um so wahrscheinlicher, als auch dieses Werk von dem Theater des Pompejus stammt, welches an ähnlichen, mit strenger Berücksichtigung der localen Verhältnisse halb ausgeführten Decorationssculpturen reich gewesen zu sein scheint. Diejenigen, welche nur die Fehler solcher eigenthümlich gearteten Kunstwerke aufzuzählen wissen, haben von der wahren Bedeutung derselben nicht die geringste Ahnung, während der erfahrene Bildhauer gerade an ihnen das Meiste zu lernen pflegt. Was dem gemeinen Kritiker als Unvermögen erscheint, stellt sich diesem als geniale Entschlossenheit dar, die, unbekümmert um gute Schulzeugnisse, nur das Wesentliche in's Auge fasst und sich ebenso sehr ein Gewissen daraus macht, durch unnützen Mittelaufwand zu glänzen, als Hauptsachen ungebührlich zu vernachlässigen. In Betreff der eben betrachteten Gruppe sind selbst wir im Stande, uns die Gesammtwirkung, auf welche das Ganze berechnet war, im Geiste zu vergegenwärtigen, wobei uns allerdings die Aufstellung in diesen grossen Räumen sehr förderlich ist. Denn diese ziehen uns unbewusst von allem Kleinlichen und Gleichgültigen ab, und lenken den Sinn auf diejenigen Erscheinungen, welche die Alltagswelt nicht zu bieten hat, und die die poetische Ausgeburt einer Stimmung sind, zu der wir unsere eigenen Empfindungen nur dann emporzusteigern vermögen, wenn wir ein grossartig gedachtes Kunstwerk an den Stellen zu erfassen verstehen, welche die Brennpunkte des Schönheits-

begriffs, der sich bei einer Gruppe allezeit in elliptischen Bahnen bewegt, bilden.

138. Colossalstatue als Ceres ergänzt. Nro. 544.

Diese imposante Gewandstatue, welche man in Ermangelung eines besseren Gedankens zu einer Ceres ergänzt hat, gehört zu einer Reihe von ähnlich stylisirten Frauengestalten colossaler Grösse, welche aller Wahrscheinlichkeit zufolge die Umliegenheiten des Theaters des Pompejus geschmückt haben. Sie hat mehrere hundert Jahre lang in dem Hof der Cancelleria Vecchia gestanden, während andere in dem nahe gelegenen farnesischen Palast aufgestellt waren, von wo sie in die Vorhalle des Museo Borbonico in Neapel versetzt worden sind. Letztere sind gegenwärtig mit den Attributen der Musen ausgestattet, und es wäre daher zu vermuthen, dass auch die vaticanische Statue auf dieselben Ansprüche habe. Dieser Annahme steht nur der eine Umstand entgegen, dass die in Paris zurückgebliebene Colossalstatue der Melpomene, welche gleicher Herkunft ist, die unsrige um vier Palmen überragt. Denn während diese 14 misst, erreicht jene die Höhe von 18 Palmen. Bevor sich daher über das wahre Sachverhältniss etwas entscheiden lässt, müsste die Grösse der neapolitanischen Figuren genau ermittelt werden.

Ohne daher auf die Bedeutung dieser grossartigen Gestalt näher einzugehen, wird es vorerst zweckmässig und gerathen sein, das Princip der Anordnung in's Auge zu fassen, welches aus den streng stylisirten Gewandmassen hervorblickt. Diese sind in einer Weise symmetrisch vertheilt, dass sie unwillkürlich an die bewegungslose Haltung der Karyatiden erinnern. Der über die Brust herabfallende gedoppelte Ueberwurf wird durch den Gürtel zusammengehalten und bildet, indem die Zipfel nach beiden Seiten über die Hüften herabfallen, mit seinem regelmässig eingebrochenen Saum einen schönen Bogen. Der Mantel ist in einer solchen Weise über beide Schultern geworfen, dass die überhängenden Enden zu beiden Seiten der Brust gleich lang erscheinen. Die bis auf die Füsse herabreichenden Gewandmassen sind so einfach und conventionell behandelt, dass sie nicht durch die darunterlie-

genden Glieder und Körpertheile bestimmt zu sein, sondern dass diese vielmehr durch jene zurückgedrängt zu werden scheinen. Während so alles auf einen gewaltsamen Assimilationsprocess hinweist, in Folge dessen die menschliche Gestalt der architektonischen Umgebung dienstbar gemacht worden ist, erhält die riesige Statue durch den schönen und lebensvoll gebildeten Kopf etwas wahrhaft Grossartiges. Zwar entspricht seine Haltung der der ganzen Figur, auch kehrt die symmetrische Behandlung in der Anordnung der Haarmassen wieder, allein bei aller Strenge der Formen waltet hier die freie Beweglichkeit des menschlichen Antlitzes und Wesens vor.

Wäre dieses Denkmal an irgend einer anderen Stelle zum Vorschein gekommen, so würden wir geneigt sein, ein Tempelbild in demselben zu vermuthen, worauf alle äusseren Anzeigen schliessen lassen, während der Ernst und die Feierlichkeit, die in der ganzen Darstellung herrschen, einer solchen Annahme nicht entgegen sein würden. Ist dagegen eine der Musen damit gemeint, so weist dieser Marmor auf Bildungen aus der Schule des Phidias zurück, von denen in neuerer Zeit Spuren aufgefunden worden sind, und in diesem Falle dürfte es nicht Wunder nehmen, wenn mehrere der angedeuteten Auffälligkeiten durch Missverständnisse veranlasst sind, welche dem römischen Bildhauer, der jene grossartigen Formen eines ausser Gebrauch gekommenen Styls willkürlich übertragen hatte, zur Last fallen, wobei indess immer noch zu berücksichtigen bleibt, dass das, was uns bei gedankenloser Zergliederung als Uebelstand erscheint, bei einer veränderten Aufstellung leicht als eine durch die Umstände veranlasste Modification von einer sehr günstigen Wirkung sein konnte. Je dürftiger in diesem Betracht unsere Kenntniss von den optischen Gesetzen ist, mit denen die Alten tief vertraut gewesen sind, um so mehr empfiehlt sich ein solches Werk zum vorsichtig vergleichenden Studium.

139. Glaukos. Nro. 547.

Die grossartige Hermenbüste, welche an der Küste des Golfs von Neapel in der Umgegend von Pozzuoli und Bajae

aufgefunden worden ist, stellt einen aus Meereswogen hervortauchenden Fischmenschen dar, dessen Haut in Flossen übergeht, dessen animalische Doppelbildung Stierhörner andeuten, und in dessen triefendem Bart muntere Delphine spielen. Kaum vermag uns ein anderes Bildwerk das Walten des weissagerischen Glaukos so klar und vollständig zu veranschaulichen, als dieser geistvoll behandelte Marmor, in dem sich uns das geniale Walten der in Campanien heimischen Kunst auf's Neue glänzend offenbart. Die Verschmelzung der Menschengestalt mit der thierischen ist in einer Weise bewerkstelligt, dass wir nicht sowohl eines jener halbmenschlichen Wesen vor uns zu haben meinen, welche sich der Thierwelt gleichsam zu entwinden streben, als vielmehr eine der in die niederen Regionen des Daseins zurückgestürzten Menschengestalten, welche die Mythologie als verwandelte ausdrucksvoll bezeichnet. Sein theilnahmsvoller Blick verkündet, dass er in der Welt des sittlichen Begriffs heimisch ist, aber seine Erscheinung hat den Charakter des Urgewaltigen, welches gleichsam nur in dem unabsehbaren Reiche der Gewässer hinreichenden Gelass und freien Spielraum zu finden vermag. Sowie wir Centauren mit Satyrohren und Bocksgehörn treffen, welche andeuten, dass in ihnen, ausser der Pferdenatur, noch andere thierische Triebe thätig sind, so sehen wir hier die wuchtvolle Kraft des Stieres in den Riesengebilden des Seeungethüms leben, welches durch das Attribut der Hörner dem Kreis bacchischer Wesen zugeeignet wird; und in der That ist das reich wuchernde Haupthaar dieses Tritons mit Weinblättern und reifenden Trauben durchflochten, die unwillkürlich an die rebenreichen Ufer Campaniens erinnern.

Glaukos, der meerbläuliche, von den Alten gewöhnlich der Pontische genannt, ragt unter den Tritonen in ähnlicher Weise hervor, wie Chiron unter den Centauren. Es hat daher nichts Auffälliges, ihn in diesem Marmor mit einer Würde und Hoheit auftreten zu sehen, wie sie sonst nur einem Gott geziemt. Noch viel weniger aber darf es uns Wunder nehmen, dass er mit den Abzeichen des Dionysoscultus ausgestattet ist. Denn obwohl das Meer bei den Dichtern das ständige Beiwort des unfruchtbaren führt, so ist an den Gestaden

des Pontos doch eine um so grössere Fülle vegetativen Lebens anzutreffen. An diesen aber scheint Glaukos mit Vorliebe zu verweilen. Dort pflegt er der Liebe mit der Syme, Scylla und Circe, und wird als Freier der Ariadne sogar zum Nebenbuhler des Dionysos selbst, der ihn, als er seiner Braut nachstellt, mit Weinranken fesselt und nur auf seine inständigen Bitten wieder loslässt.

Dieses colossale Bildwerk ist eine der wahrhaft genialen Schöpfungen der grossgriechischen Kunst, und verdient als solche eine ganz besondere Beachtung. Obwohl nur der obere Theil der Brust aus den Wellen, die höchst origineller Weise so angegeben sind, als ob sie den Hermenschaft umspülten, hervorragt, so gewahren wir doch auf den ersten Blick, dass wir eine jener Doppelgestalten vor uns haben, deren Schenkel in einen flossigen Fischschweif auslaufen. Die ausdrucksvollen Formen sind so massenhaft behandelt, dass die Uebergrösse derselben zur Nothwendigkeit des künstlerischen Vortrags wird, und die plastischen Mittel werden gleichzeitig durch eine zart in das Malerische streifende Schattirung auf eine so hohe Wirkung gebracht, dass wir unter dem Einflusse der Täuschung zu stehen meinen, welche durch das die mächtige Gestalt umspülende Nass hervorgebracht wird, und die dieses Phantasiegebilde auf dem Wege einer unbewussten Ideenverknüpfung zum Theil selbst mit in's Leben gerufen hat.

140. Colossalbüste des Serapis. Nro. 549.

Diese nicht unverdienstliche Büste jener alexandrinischen Gottheit, welche aus der hellenischen Umgestaltung ägyptischer Götterbegriffe erwachsen zu sein scheint, ist in der Nachbarschaft des alten Bovillae, eines kleinen aber höchst merkwürdigen, an der Via Appia gelegenen Orts, ausgegraben worden, an welchem wichtige Culte ihren Sitz hatten. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge stammt dieser imposante Kopf aus einem Heiligthum, in dem er der Gegenstand göttlicher Verehrung war, und dies ist um so glaubhafter, als das Gewandstück der Brust ganz nebensächlich behandelt ist. Um so grössere Mühe hat der Künstler auf die Darstellung

der Götteridee verwandt, auf deren bildliche Entfaltung es hier vorzüglich ankam. Aus griechischen und lateinischen Inschriften wissen wir, dass diese drei mythologische Persönlichkeiten in substantieller Einheit umschloss, deren Vorhandensein auch durch äusserlich angebrachte Attribute hervorgehoben wird. Die sieben Sonnenstrahlen, welche in die Kopfbinde eingelassen sind, deuten an, dass Helios, und das Fruchtmaass, welches den Scheitel krönt, dass Pluton in der Majestät des Zeus gleichsam aufgegangen sind und in ihr ein zwar verborgenes, aber selbständiges Leben fortführen. Wir haben also eine Gottheit vor uns, welche als oberster Weltbeherrscher im Aether thront, als Sonnengott die Erdoberfläche und das lichte Bereich des Tages inne hat, und als Schattenfürst die finsteren Räume der Tiefe unter seiner Botmässigkeit hält.

Als die Kunst zu Hülfe gerufen wurde, um einer Götteridee allgemeine Geltung und Volksthümlichkeit zu verschaffen, welche weit mehr als ein Erzeugniss des philosophischen Bewusstseins betrachtet werden muss, als dass sie dem mythenbildenden Princip zugeeignet werden dürfte, hat sie sich offenbar der Mittel und Symbole bedient, welche dem wirklich religiösen Begriff der dreigestalten Hekate lange vorher einen so tiefsinnigen und vollgültigen Ausdruck gesichert hatten. Während man sich aber bei der Schilderung des dreifach gegliederten Wesens des Serapis auf die Analogie jener mystischen Göttin stützte, hat man sich wohl gehütet, zur materiellen Verkuppelung dreier Köpfe seine Zuflucht zu nehmen. Man ist im Gegentheil darauf bedacht gewesen, ein Ideal zu gewinnen, in welchem das eine Wesen die beiden anderen gleichsam durchschimmern liess. Zu diesem Zweck hat man die Zeusphysiognomie zu Grunde gelegt, diese aber so umgestaltet, dass man gleichzeitig den Herrscher der Unterwelt zu erblicken meint, während mitten in diesem strengen Ernst eine tröstliche Milde wohnt, welche weder dem einen, noch dem anderen der beiden unversöhnlich getrennten Brüder eigen ist. Darin spiegelt sich eben das verklärende Walten des Sonnengottes, der trotz der von der hereinfallenden Lockenhülle umdüsterten Stirn und des

herben Zuges der Lippen zur Kraft, ja zur Uebermacht zu gelangen scheint und schliesslich als die dritte Persönlichkeit auftritt, welche als das Ergebniss der Verschmelzung der beiden anderen zu betrachten ist.

Dass ein derartiger Ideengehalt nicht Jedermanns Sache ist, geben wir gern zu. Unsere Schuld aber ist es nicht, dass diese schönen Formen auf eine derartige gnostische Begriffsverbindung führen. Die Alten haben sich mit solchen halb philosophischen, halb mythologischen Gedanken in dem Maasse eifriger beschäftigt, in welchem die christlichen Dogmen zu einer reicheren Ausbildung und immer grösseren Geltung gelangten. Zuletzt scheint es zu einer Art von Leidenschaft geworden zu sein, den neu aufkommenden Ideen heidnische Begriffe gegenüberzustellen, die nicht blos alle Elemente der neuen Lehre äusserlich umfassten, sondern auch mit einer mystisch ästhetischen Würze schmackhaft hergerichtet waren, welche vielen die wunderbarlich einfachen und anspruchslosen Sätze des Evangeliums fade und leer erscheinen lassen mochte.

141. Colossalstatue der Juno. Nro. 550.

Diese prachtreiche Statue der Gemahlin des Zeus, welche hier als Ehestifterin oder Pronuba dargestellt erscheint, ist aller Wahrscheinlichkeit zufolge eine Nachbildung des berühmten Marmorcolosses des Praxiteles, welchen Pausanias in dem Tempel dieser Göttin zu Plataeae sah. Sie kehrt genau in derselben Tracht auf römischen Sarkophagen wieder, auf denen die durch sie vollzogene Einsegnung eines Ehepaars geschildert ist. Auch dort fällt das zarte durch eine Agraffe auf der rechten Schulter befestigte Untergewand über den rechten Busen herab, der fast entblösst bleibt. Ihr Haupt schmückt die halbmondförmig aufsteigende Stirnkrone, welche den ständigen Schmuck der Juno bildet. In unserer Statue ist sie mit einem Mantelumwurf bekleidet, welcher nur den unteren Theil der Figur einhüllt, ihr aber dadurch, dass die obere umgeschlagene Hälfte des Gewandes in buntfaltigen Massen schurzartig herabfällt, ein sehr reiches Ansehen leiht. Der Rand dieses Königsmantels ist mit einem

dreifachen Saum, den wir uns farbig denken müssen, geschmückt. Aller Analogie zufolge waren sämmtliche bekleidete Theile dieser Statue bemalt, was um so glaubhafter ist, als der Kopf und die Arme nebst den Füssen aus einem blendend weissen Marmor angestückt waren. Als dieses Denkmal auf der Höhe des Viminals bei der Kirche S. Lorenzo in Panisperna durch den Cardinal Francesco Barberini ausgegraben wurde, von dem diese Juno noch jetzt den Beinamen der Barberinischen führt, hatte man für derartige feinere Beobachtungen noch nicht Sinn, und, da man in jenen Zeiten vielmehr vorzog, die alten Bildwerke fleckenrein zu sehen, ist wahrscheinlich schon damals jede Spur eines solchen voraussetzlichen Farbenüberzuges getilgt worden. Beide Arme und der linke Fuss waren abhanden gekommen und sind daher neu hinzugefügt worden.

Auch in diesem für uns sehr bedeutenden Werk muss die grossartige Anordnung sorgfältig von der decorationsmässigen Nachbildung, die wir vor uns haben, unterschieden werden. Versäumt man es, sich hierüber von vornherein zu verständigen, so kann es wohl kommen, dass die einen es rücksichtslos tadeln, während die anderen in überschwengliche Lobeserhebungen ausbrechen. Letztere verdient der Grundgedanke, das reiche Linienspiel der Umrisse, welche die Gewandmassen begränzen, ja der erhabene Geist, der in dem Ganzen lebt, allerdings und in hohem Maasse, wohingegen die Behandlung der einzelnen Theile, der hin und wieder an das Derbe streifende Vortrag und der Mangel an echt künstlerischem Beseeltsein nur zu vernehmlich daran erinnern, dass wir es mit einer Wiederholung eines berühmten Originals zu thun haben, welche der Weihe voller und wahrer Begeisterung entbehrt.

Durch derartige Zugeständnisse, zu welchen wir uns im Interesse der Wahrheit verpflichtet fühlen, darf man sich indess nicht von dem tieferen und immer noch liebevollen und hingebenden Studium eines schon durch seinen Umfang so bedeutenden Kunstwerks zurückschrecken lassen. Sobald man sich es nur klar gemacht hat, was dasselbe von seinem Vorbild entlehnt und mehr oder minder rein aufbehalten hat,

und wo es sich von demselben entweder aus handfertiger Gedankenlosigkeit oder aus Missverständniss entfernt, kann man sehr wohl dahin gelangen, die ursprünglichen grandiosen Formen, im Geiste wenigstens, auf ihre wahre Bedeutung zurückzuführen, und wenn sich ein begabter Künstler mit einem solchen idealen Wiederherstellungsversuch befasst und bei der zu einem derartigen Zweck erforderlichen Transposition methodisch verfährt, so wird er im Stande sein, den Schatten des Praxiteles heraufzubeschwören. Dazu werden freilich vergleichende Studien aller dahin einschlagenden Denkmälerreste und Opfer verlangt, die Niemand lohnen würde. Gleichwohl ist nicht abzusehen, wie die Wissenschaft ohne solche sinnig eingeleitete Experimente zu einer Anschauung der organischen Gebilde gelangen soll, die zertrümmert vor uns liegen und deren kunstgeschichtliche Bewerthung nur auf dem angedeuteten Weg festgestellt werden kann. Denn die glücklichste Beobachtung ist nutzlos, so lange sie nicht vermittelst des Zwangsversuches zur allgemeinen Mittheilung gebracht werden kann.

142. Colossalstatue der Juno Sospita. Nro. 552.

Dieses merkwürdige Götterbild zeichnet sich weniger durch Kunstwerth als durch seine alterthümlich starre Haltung und durch eine Symbolik aus, welche sich ausschliesslich in dem Cult der zu Lanuvium verehrten Juno traditionell erhalten hatte. Die römischen Familienmünzen haben uns zahlreiche Abbildungen von diesem befremdlichen Idol aufbewahrt und mit Hülfe dieser Typen ist man im Stande gewesen, den von der Zeit arg misshandelten Marmor, der Jahre lang im Hofe des Palastes Paganica unbeachtet geblieben war, wieder herzustellen. Bei der Anfügung beider Arme hat man ihr in die eine Hand den Speer, in die andere den Schild gegeben, und bei der Ergänzung der unteren Hälfte der Beine sind die charakteristischen Schnabelschuhe nachgebildet worden, deren Cicero bei der Beschreibung der Lanuvinischen Göttin ausdrücklich erwähnt. Die Schlange, welche ihr ständiges Attribut bildet, ist bei dieser Gelegenheit ebenfalls hinzugefügt worden.

Juno erscheint in dieser Statue nicht blos gewaffnet, wie sie auch im Peloponnes vorkommt, sondern mit dem Ziegenfell in derselben Weise bekleidet, wie wir den Hercules mit der Löwenhaut gerüstet sehen. Dieses ist helmartig über den Kopf gezogen, über der Brust vermittelst der vorderen Fussenden zusammengeknüpft und mit Hülfe eines Gürtels auf den Hüften befestigt. Bedeutungslos kann ein solcher Waffenschmuck nicht sein und hätte nicht der mit Schlangen besetzte Schuppenharnisch der Minerva durch die bildende Kunst eine so conventionelle Ausbildung erhalten, so würden wir ohne weiteres versucht sein, die Benennung der Aegis, welche ja nichts anderes als ein solches Lederschild, das gleichzeitig Brustharnisch ist, bezeichnet, auf denselben zu übertragen. In der That ist er bei alterthümlichen Minervenidolen zuweilen ganz ähnlich gebildet, und in einem etruskischen Bronzerelief scheint die wehrhafte Tochter des Zeus ganz in demselben Costüme aufzutreten, wie die Lanuvinische Juno.

Der Cultus dieser Göttin ist uralt, scheint aber aus Griechenland zu stammen. Da das Ziegenfell diesem Idol einen bacchischen Charakter leiht, so bietet es eine bemerkenswerthe Parallele zum Jupiter Ammon und zu dem Vejovis dar, welcher letztere geradezu mit einem Ziegenfell bekleidet vorkommt.

Die Juno Sospita hatte nicht blos in Lanuvium ein berühmtes Heiligthum, sondern auch auf dem Palatin, wo es jedoch schon zur Zeit des Ovid längst in Verfall gerathen war. Da Antoninus Pius aus der vorerwähnten Stadt gebürtig war, so kam die Verehrung dieser Schutzgöttin seiner Heimath durch ihn aufs Neue empor und ihr alterthümliches Standbild erscheint sowohl auf Münzen dieses Kaisers, als auf einer Ara der Villa Pamfili, die leider der Zerstörung überlassen ist und derselben täglich mehr entgegengeht. Die Reliefs dieses merkwürdigen und in seiner Art einzigen Denkmals stellen ihn umgeben von verschiedenen Göttern dar, unter denen die wehrhafte Juno sich auszeichnet.

Wichtig ist die Frage nach der Herkunft des vaticanischen Marmorcolosses. Da die Familie Paganica, bei der

er sich vorgefunden hat, bedeutende Besitzungen auf dem Palatin gehabt hat, so liegt es nahe zu vermuthen, dass er aus dem daselbst erwähnten Heiligthum der Juno Sospita stamme. Mir scheint es nicht blos erlaubt, sondern auch ganz natürlich, anzunehmen, dass letzteres unter Antoninus Pius mit erneuter Pracht wieder hergestellt worden sei, und dass wir in dieser Statue das Götterbild besitzen, welches in demselben verehrt wurde. Der Styl, in welchem die alterthümlichen Formen geistlos wiedergegeben sind, weist entschieden auf die Epoche dieses Kaisers hin. Der Künstler hat sich begnügt, die traditionelle Anordnung des Gewandes und des Ziegenfells im Allgemeinen beizubehalten, sonst aber alle charakteristischen Einzelheiten willkürlich und nach dem Geschmack seiner Zeit umgestaltet. Zwar hat dadurch der grossartige Ausdruck nicht ganz verwischt werden können, allein von der Fülle des Götterbegriffs, die jene dädalischen Schnitzbilder darboten, ist nur sehr wenig übrig geblieben.

143. Bacchus und sein Lieblingssatyr, Colossalgruppe. Nro. 555.

Diese Wiederholung eines öfter vorkommenden, im Alterthum daher wahrscheinlich sehr berühmten Werkes zeichnet sich bei seinem bedeutenden Umfang zunächst durch ihre seltene Erhaltung aus. Sie wurde gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts in der Nähe von Frascati an einem Orte entdeckt, welcher die auf die Familie der Licinier hinweisende Benennung Murena führt, und der auch durch die Entdeckung der berühmten Albanischen Pallasbüste bemerkbar geworden ist.

Dionysos tritt uns hier mit dem Ausdruck jenes heiligen Berauschtseins entgegen, welches als die Quelle begeisterter Anschauungen und der höheren Freuden galt, deren nur die Geweihten theilhaftig werden konnten. Schon wird selbst ihm, dem Gott, diese irdische Körperhülle zur Last und er liesse sie gern hinter sich, um sich ganz dem Gemeingefühl zu übergeben, welches sich seiner mit jedem neuen Athemzug mehr und mehr bemächtigt. Während er in der Linken die

Schale hält, vermittelst deren er seinen Lippen das köstliche Nass zuführt, welches seine wunderbar beseligende Wirkung äussert, hat er den rechten Arm über sein Haupt geworfen und dadurch seine Brust erleichtert. Das Haar, mit Trauben und Weinblättern reich bekränzt, wird von einer breiten Binde zusammengehalten, nur einige gelöste Flechten fallen über beide Schultern und die Brust herab. Der halb schwärmerische, halb verklärte Blick lässt eine hohe Schönheit wahrnehmen und vor den vollendetsten Nachbildungen dieses Götterideals lernen wir ahnen, welch eine mächtige Begeisterung von demselben ausgeströmt sein muss. Selbst Dichtungen selbständigen Verdienstes, wie die Bacchen des Euripides, erhalten erst durch die vergleichende Betrachtung ähnlicher Kunstgebilde ihr tieferes Verständniss, da ein derartiger Seelenzustand kaum ahnend begriffen, sondern nur angeschaut werden kann.

Der dabei stehende Satyr, welcher des Winkes seines Herrn gewärtig ist und staunend an ihm emporschaut, bildet zu der erhabenen Erscheinung des Gottes einen schroffen, aber um so wirksameren Gegensatz. Nur mit Hülfe desselben können wir von dem ätherischen Wesen des Semelesohns eine richtige Anschauung erlangen, da auch die höchste Schönheit als solche nur durch den Vergleich mit der Hässlichkeit zur vollen Geltung gelangen kann. Nicht blos der Dichter bedarf solcher schneidenden Contraste, sondern auch der bildende Künstler, welcher sie überall, wo es sich um die Darstellung des Sublimen handelt, zu Hülfe zu nehmen genöthigt ist.

Während das Haupt des Bacchus mit saftigen Früchten und frischem Laubgrün umkränzt ist, wird die Stirn seines treuen Dieners von Fichtenzweigen beschattet, deren düsteres Farbenspiel an die sonnenarme Zeit des Jahres vernehmbar mahnt und uns das wehmüthige Empfindungsspiel begreiflich und verständlich macht, welches die Wonnen auch des Gottes unterbricht.

In demselben Abstand, in welchem sich der Satyr zu dem Adel des Dionysos befindet, steht jenem der Panther gegenüber, der, den Kopf eines Opferthiers unter seiner

Tatze haltend, voll grinsender Lust an dem Gott emporschaut. In ihm spiegelt sich die niedrigste Stufe bacchischen Wonnetaumels, und während der Satyr sich an dem der Sinnenlust schmeichelnden Tone der Rohrflöten, an wilden Tänzen und frohen Sprüngen ergötzt, sehnt sich der grausame Sinn des blutdürstigen Thieres nach roheren Genüssen. Ihm ist das rauchende Opferblut eines erbeuteten Thieres die Quelle einer ähnlichen, aber in entgegengesetzter Richtung wirkenden Begeisterung, wie der Rebensaft, der des Menschen Herz erfreut, dort alle Sorgen tilgt, aber auch die Wahrheit offenbar macht und den seiner Macht verfallenen Sterblichen entweder verklärt oder aber Trieben und Begierden anheimgiebt, die ihn nicht blos dem Thiere gleich erscheinen lassen, sondern allezeit weit unter dasselbe herabwürdigen. Einen solchen sittlichen Sturz hat leider das gesammte Alterthum in den Mysterien des Dionysos erfahren, aus denen nur die Auserlesenen geläutert und verklärt hervorgegangen sind.

144. Colossalhermen der Tragödie und Komödie. Nr. 537. 538.

Zu beiden Seiten des Einganges stehen zwei weibliche Colossalköpfe, welche ursprünglich in Hermenschäfte aus farbigem Marmor, Porta santa genannt, eingelassen waren und beim Theater der Villa Hadrian's bei Tivoli in ähnlicher Weise wie hier aufgestellt gewesen zu sein scheinen. Die hohen, perückenartigen Haaraufsätze und die ganze Behandlung der Formen des menschlichen Antlitzes erinnern an jene auf dem Wege architektonischer Stylisirung erfolgte Umgestaltung organischer Bildungen, welche das Wesen der Theatermaske ausmachen. Wir werden durch ihre Erscheinung gleichsam darauf vorbereitet, dass wir in den Räumen, zu denen sie ursprünglich den Eingang überwachten, keinen irdischen Leibern, sondern nur den idealen Schöpfungen der dramatischen Dichtung begegnen werden. Der Gegensatz, welchen sonst die riesengrosse Gestalt der Tragödie im Vergleich mit der auf Socken wandelnden viel niedrigeren Komödie bezeichnet, musste an dieser Stelle auf andere Weise ausgedrückt werden, da die räumliche Symmetrie einen sol-

chen Wechsel der Proportionen nicht gestattete. Der Künstler hat sich daher darauf beschränkt, die eine mit Weinlaub bekränzt darzustellen, während die andere ohne diesen Schmuck erscheint. Letztere nehme ich daher für die schlichtere Schwester der tragischen Muse, deren ernster, aber anspruchsloser Ausdruck mich nicht beirrt, da dieser Zug tiefsinniger Wehmuth die komische Sinnesart der Alten zu charakterisiren pflegt und es sich hier nicht um eine Vergegenwärtigung der caricaturartigen Contraste handelt, durch welche sie ihre Wirkung erzielt. Beide Köpfe schildern zunächst nur die Gegensätze der einen und der anderen Weltanschauung, welche allezeit eine Trennung des Musenchores herbeiführen.

Da die Weinlaubbekränzung das ständige Attribut der Melpomene bildet, so scheint es mir das Gerathenste, in der anderen Schwester ihre Vertreterin zu erblicken. In der That blickt sie mit jenem stolzen Gefühl froher Selbstgenügsamkeit um sich, welches allezeit, sobald es sich offenbart, tragische Verwickelungen zur Folge zu haben pflegt. Dieser eigenthümliche Uebermuth, welcher den Menschen erfasst, wenn er zum Bewusstsein eigener Kraft gelangt, spricht sich in dem lebensstrotzenden Antlitz dieses Hermenkopfes sehr deutlich und vernehmbar aus, während der zuerst betrachtete jene ruhige Gelassenheit zeigt, die wir an der Erscheinung des Menander zu bewundern Gelegenheit gehabt haben.

Der auffallend moderne Charakter dieser deshalb keineswegs weniger bedeutenden Sculpturen macht es wahrscheinlich, dass sie originale Schöpfungen aus der Zeit des Hadrian selbst sind. Als solche sind sie von nicht unerheblichem Interesse und verdienen kunstgeschichtlich ganz besondere Beachtung, da sich der Geist, in welchem man das Ideale aufzufassen begann, unverhohlen ausspricht. Dieser ist wesentlich verschieden von dem poetischen Leben und der Begriffsfülle, welche die Werke der Griechen so unnachahmlich gross hinstellt, allein es offenbart sich in demselben die Sehnsucht nach der verlorenen Schöne.

Als man diese Köpfe aus dem Nachlass des Grafen Fede, in dessen Villa sie aufgefunden worden waren, für das vati-

canische Museum erwarb, hat man die farbigen Hermenschäfte, welche darauf berechnet waren, diesen prachtvollen Decorationssculpturen ihren eigenthümlichen Glanz zu verleihen, bei einem Steinmetzen zurückgelassen, der sie wahrscheinlich in Platten zersägt oder zu Schmuckgefässen verarbeitet hat. Die Bruststücke, auf denen sie gegenwärtig stehen, sind nach jenen Vorbildern in weissem Marmor angefertigt worden, wobei natürlich der grösste Theil des künstlerischen Reizes verloren gegangen ist, was man nicht genug beklagen kann.

145. Genius des Augustus. Nr. 542.

Diese schöne und reich drapirte Statue, welche aus dem Palast Colobrano in Neapel stammt, stellt den Augustus unter verklärten Zügen als Genius dar. Das verschleierte Hinterhaupt und das Füllhorn, welches er in der Linken hält, machen ihn als solchen kenntlich. Er wurde wie ein allgegenwärtiger Schutzgeist göttlich verehrt, und die durch ihn gegründeten Colonien Grossgriechenlands mögen ihn vor allem in dieser Eigenschaft gefeiert haben. Der der neapolitanischen Bildhauerschule eigenthümliche Styl, auf welchen wir nun schon des öfteren aufmerksam zu machen Gelegenheit hatten, ist einer solchen idealisirenden Porträtschilderung sehr günstig. Eine gewisse geniale Flüchtigkeit der Behandlung gestattet dem Künstler nicht allzulange auf den Zügen zu verweilen, welche an das Erdenwallen des vergötterten Herrschers mehr als an sein übersinnliches Dasein erinnern würden. Die Gewandmassen sind geschmackvoll angelegt und gewähren einen prachtreichen Anblick. Der rechte Arm mit der Patera ist neu, aber nach unzweifelhaften Vorbildern ergänzt.

146. Colossalbüste des Claudius. Nr. 551.

Diese kräftig stylisirte Büste des Nachfolgers des Caligula schildert den Charakter dieses begabten und um das Gemeinwohl hoch verdienten, aber unbeholfenen und indolenten Kaisers in einer Weise, die mit den Berichten der

Geschichtschreiber in Widerspruch zu stehen scheint. Während diese ihn bis zur Caricatur herabwürdigen, tritt er uns hier mit einem grossartigen Ernst entgegen, der sich auch in seinen Bauunternehmungen und in manchem seiner Pläne spiegelt. Die aus Eichenlaub gewundene Bürgerkrone ist daher nicht blos als ein Zeichen sinnloser Schmeichelei zu betrachten, sondern sie weist auf Regententugenden hin, die der Bruder des Germanicus in Wahrheit besessen hat. Dieses selten erhaltene Denkmal stammt aus den otricolanischen Ausgrabungen und scheint den Kaiser als bereits vergöttert darzustellen.

147. Sitzende Statue des Nerva. Nr. 548.

Der obere unbekleidete Theil dieser Statue, welcher einem idealisirten Porträt des Kaiser Nerva angehört, ist längs der Stadtmauer zwischen dem Lateran und S. Croce in Gerusalemme aufgefunden worden. Man hat die Arme ergänzt und ihn auf einen jener Gewandstürze aufgesetzt, die für thronende Kaiserstatuen ziemlich nach demselben Maassstab dutzendweise vorhanden gewesen und bereit gehalten worden zu sein scheinen. Die Bildnissähnlichkeit beschränkte sich bei derartigen banalen Ehrendenkmälern zunächst und zumeist auf den Oberkörper, der in unserem Falle trotz der apotheosirenden Verklärung, deren sich der Künstler befleissigt hat, die schwächliche Körperconstitution des trefflichen Kaisers durchblicken lässt. Der Kopf, welcher nie vom Rumpfe getrennt gewesen ist, liefert uns die Züge desselben treuer und vollständiger, als irgend ein anderes Bildwerk, mit Ausnahme der Münzen, denen wir allein die Kenntniss seiner physiognomischen Persönlichkeit verdanken. Die eingebohrten Löcher, welche ihn kreisförmig umgeben, haben den factischen Beweis geliefert, dass er mit einem Kranz aus Metallblättern geschmückt war, und bei der Aufstellung der Statue in diesem gewaltigen Raume, unter so vielen Colossen und an einem so hervorragenden Ehrenplatz, ist man genöthigt gewesen, diesen Stirnschmuck zu ergänzen, weil ohne denselben das Ganze zu kleinlich und mager erschienen sein würde.

An dem unteren Gewandstück können neuere Künstler lernen, wie hochaufzustellende Sitzbilder hergerichtet werden müssen, damit der Theil der Darstellung, welcher die Gesammtwirkung möglichst grossartig machen soll, nicht zur Quelle zerrbildartiger Verkürzungen werde und zuletzt die Uebersicht des Ganzen gerade an der Stelle, wo der Genuss der einzelnen Schönheiten beginnt, völlig unmöglich mache.

148. Colossalbüste der Plotina. Nr. 553.

Dieser lebendige Kopf, welcher auf eine moderne Büste aufgesetzt ist, schildert uns den ehrenwerthen, sittlich kräftigen Charakter der Gemahlin des Trajan, welche, als sie nach der Thronerhebung des letzteren die Treppen des kaiserlichen Palastes zum ersten Male beschritt, sich gegen die sie umdrängende Menge wandte, und sie zum Zeugen ihres Wunsches machte, allezeit derselben Gesinnung und Handlungsweise treu zu bleiben, welche sie bis dahin beobachtet hatte. Ihr Gelübde hat sie nachmals gelöst.

Auf den Münzen kehrt ihr Bildniss mit demselben charakteristischen Haaraufsatz wieder, den wir an diesem Kopfe bemerken. Er befand sich vormals in der Sammlung der Villa Mattei und ist wahrscheinlich der Rest eines der Ehrendenkmäler, welche ihr durch Hadrian nach ihrem Ableben errichtet worden sind.

149. Colossalkopf des Hadrian. Nr. 543.

Dieser lebensvolle und naturgetreue Kopf ist in der Nähe der Grabeskammer dieses Kaisers selbst gefunden worden, und es ist alle Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass er zu der Colossalstatue gehört, welche in einer der daselbst befindlichen Nischen stand. Er scheint schon unter Alexander VI ausgegraben worden zu sein und wurde erst bei der Gründung des Pio-Clementinischen Museums aus der Engelsburg nach dem Vatican versetzt. Bei seiner gegenwärtigen niedrigen Aufstellung vermag dieses in seiner Art ausgezeichnete Werk nicht die ganze Wirkung zu entfalten, auf welche

es bei seiner ersten Anlage berechnet gewesen ist. Dagegen gewährt uns dieselbe Gelegenheit, die Behandlung der plastischen Formen in der Nähe zu betrachten und uns einen deutlichen Begriff von der handfesten Technik zu verschaffen, welche die Kunst unter Hadrian im guten wie im üblen Sinne auszeichnet. Haare und Bart sind mit einem grossen Geschick gearbeitet, und, obwohl der Vortrag etwas Conventionelles und Trockenes hat, so tragen sie doch nicht wenig zu dem Charakteristischen des Ausdrucks bei. Die soldatische Derbheit des energischen Mannes schaut unter der Ueberbildung angenommener höfischer Manieren ziemlich deutlich hervor, und namentlich dem Barthaar sieht man es an, dass es künstlich aufgenährt und mit besonderer Rücksicht darauf gepflegt ist, die Narben zu verdecken, welche diesen Theil des Antlitzes entstellten. Die Willenskraft des rastlosen Alleinherrschers drückt sich in Blick und Wesen der ganzen Erscheinung trefflich aus, und wir bekommen durch dieses Bildniss von der Unverwüstlichkeit dieses Athletenleibes einen fassbareren und deutlicheren Begriff, als durch irgend eine andere Schilderung von dem Thun und Treiben des strebsamen und gewaltigen Spaniers, der auf dem Wege kalter Berechnung vermöge leidenschaftlicher Anstrengungen zu erzwingen sucht, was ihm die Natur an wahrhaft schöpferischer Einbildungskraft versagt hat.

150. Colossalbüste des Antinous. Nr. 545.

Die Halbfigur des Lieblings des Hadrian ist hier so vorgestellt, als wüchse sie aus dem Kelch einer Lotusblume auf dem Wege der Metempsychose hervor. Die vollen Formen des bithynischen Jünglings, das sanft geringelte Haupthaar und jener wundersam liebliche Zug melancholischen Ernstes treten uns aus diesem tausendfältig wiederholten Bildniss nicht ohne eine gewisse Originalität entgegen. Der Kaiser scheint es aus einer bedeutenden Entfernung nach seiner tiburtinischen Villa versetzt zu haben, wo es bei den Ausgrabungen des Grafen Fede im Jahre 1790 zum Vorschein kam, da der Marmor zur Erleichterung des Transportes nach

innen ausgehöhlt ist, ein nicht unzweckmässiges Verfahren, von dem sich aus derselben Zeit noch andere Beispiele vorfinden.

In Betreff des am Büstenfusse angebrachten Blüthenkelchs ist es wahrscheinlich, dass derselbe auf die nach dem Antinous genannte Blume anspiele, in welcher die Seele des früh entschwundenen Jünglings gleichsam fortlebend gedacht wurde.

151. Colossalstatue des Antoninus Pius. Nr. 546.

Es war dem Nachfolger Hadrian's vorbehalten, eine Menge der von letzterem unternommenen Werke zu vollenden. Die umfangreiche und prachtvolle Villenanlage am Fusse der tiburtinischen Hügelkette scheint vor allem dahin zu gehören, wie schon aus dem Umstande hervorgeht, dass man mehrere überlebensgrosse Bildnisse des Antoninus Pius und auch das seiner Gemahlin aus den Trümmern derselben ans Licht gezogen hat. Die hier aufgestellte Statue stammt ebendaher und ist unter Pius VII für das vaticanische Museum erworben worden. Der friedliebende Kaiser erscheint in diesem Standbilde merkwürdigerweise geharnischt, die Linke am Parazonium, und da der Fundort ausdrücklich angegeben ist und die Erwerbung in Zeiten stattgefunden hat, wo eine willkürliche Zusammenstellung einander fremdartiger Theile nicht vorausgesetzt werden sollte, so muss man vorläufig annehmen, dass die Statue ursprünglich zu dem Kopfe gehört hat. Dieser ist von sprechender Aehnlichkeit und macht in dieser Entfernung eine günstige Wirkung.

152. Colossalkopf der älteren Faustina. Nr. 541.

Auch dieser geistvolle Kopf, welcher auf eine moderne Büste aufgesetzt ist, stammt aus Hadrian's Villa, wo er in dem Theile derselben aufgefunden worden ist, welcher den Namen des Pantanello führt. Die intrigante und vielvermögende Frau tritt uns aus diesem Bildniss mit der ganzen Energie ihres markirten Charakters entgegen. Obwohl wir

von keiner anderen Kaiserin so zahlreiche Porträts besitzen, wie von der Gemahlin des Antoninus Pius, so ist dieses doch von besonderer Bedeutung, weil es sich durch eine treffliche Erhaltung und durch seine Grösse auszeichnet.

153. Colossalkopf des Pertinax. Nr. 556.

Dieser imposante Kopf, welchen man auf eine moderne Büste gesetzt hat, ist ursprünglich bestimmt gewesen, eine jener überlebensgrossen bepanzerten Statuen zu schmücken, die man allezeit in Bereitschaft hatte oder durch Abnahme eines veralteten und interesselos gewordenen Porträts herzurichten wusste. Nur bei einer solchen Aufstellung kann ein derartiges Kunstwerk in seine vollen Rechte eintreten, während jetzt sogar die Bildnissähnlichkeit zurücktritt, trotzdem dass sie, was den Charakter des dargestellten Individuums betrifft, schlagend ist. Wir sehen den energischen Mann vor uns, der die Schule des Lebens gründlich durchgemacht und alles aus derselben mit hinweggenommen hat, was sie gewähren kann, dem es aber in dem Augenblicke, wo das Verhängniss selbst die Karten auflegt, an wirklicher Festigkeit gebricht. Diese vermag selbst die dämonische Kraft nicht zu ersetzen, welche ihm inwohnte und vor der die Meuterer schon zurückgebebt waren, als ihn sein tragisches Geschick ereilte, das ihn während der gefahrvollen Epoche des Gräuelregimentes des Commodus verschont gehabt hatte.

154. Colossalkopf der Julia Pia. Nr. 554.

Dieses geistvolle, und, namentlich in Rücksicht auf die Zeit, in der es entstanden, vortreffliche Porträt schildert uns die wunderbaren Eigenschaften und Gaben der Syrierin, welcher Septimius Severus den Thron und alle seine Erfolge verdankte. Ihr starrer Blick zeigt, dass sie mit dem Schicksal im Bunde steht und den Sternen mehr vertraut, als allen den verwirrenden Erscheinungen, die ihr leibliches Auge schaut. Wir gewinnen eine tiefere Einsicht in ihren Charakter, wenn wir denselben im Spiegelbilde ihres Lieblingsohns,

des Caracalla, betrachten, der sich ihres sonst so mächtigen Einflusses aber so weit zu entledigen wusste, dass er ihren zweiten Sohn in ihren Armen ermorden konnte. Dieses merkwürdige Porträt, welches ein interessantes Seitenstück zu der unvergleichlichen Charakterschilderung der Lady Macbeth bildet, ist das colossalste, welches wir von einer Frau besitzen. Gefunden wurde es auf der Tenuta del Quadraro, deren wir schon öfter Erwähnung gethan haben.

i. Saal von der Gestalt eines griechischen Kreuzes.

Sowie die Rotunde zunächst den Zweck hatte, der grossen Porphyrschale ein würdiges Dach zu bereiten, so ist der anstossende Saal, dessen Grundplan die Gestalt eines griechischen Kreuzes hat, darauf berechnet, den beiden Riesensärgen aus demselben Purpurgestein eine Aufstellung zu geben, die ihnen hinreichenden Gelass und eine grossartige Wirkung sichert, ohne die Räumlichkeit unbequem zu beengen. Die beiden Seitenarme des Kreuzes bilden die Nischen, in welchen sie prangen, während der mittlere Durchgang nach der Treppe hin frei bleibt. Diese ist von einer prachtvollen Anlage. Der eine Arm derselben führt nach der hinteren Gallerie der vaticanischen Bibliothek hinab und am Fuss derselben überschaut man die endlose Flucht von Räumen, die sie durchläuft; die beiden anderen Arme steigen nach den entsprechenden Sälen des vaticanischen Museums empor, welche dieselbe unabsehbare Strecke durchmessen. Bevor wir jedoch in diese eintreten, werden wir durch eine dritte Stufenreihe zu einer Art von Loggia hinaufgeführt, von welcher aus man auf die Mosaiken des Fussbodens und die erwähnten Porphyrsarkophage einen herrlichen Blick hat. Dieses prachtvolle System von Gewölben und Säulenreihen, die auf- und niedersteigen, macht gleich beim Eintreten eine sehr grosse Wirkung, und wer gelernt hat, das Verdienst eines Architekten auch hinter der Hülle des Ungeschmacks zu entdecken, die die Schöpfungen des vorigen Jahrhunderts häufig entstellt, der

wird dem genialen Michel Angelo Simonetti, der Pius' VI grossartige Ideen zur Ausführung gebracht hat, seine aufrichtige Bewunderung nicht versagen können.

Wenden wir uns nach dem Portal zurück, durch welches wir eingetreten sind, so treten uns auf Säulenstümpfen zwei Colosse aus Granit entgegen, die zu beiden Seiten desselben aufgestellt sind. Es sind griechisch-römische Werke, welche aber nach den durch die Aegypter geschaffenen Stylgesetzen gebildet sind. Sie haben nicht sowohl die Bestimmung, menschliche Gestalten als solche nachzuahmen, als vielmehr die in den Gefügen der Architektur verborgenen, aber stets thätigen Kräfte durch das organische Leben, welches im Bau des Menschenleibes seine Entfaltung erhalten hat, zu veranschaulichen. Wankungslos stehen sie da wie Säulen, auf denen die Wucht eines ganzen Gebäudes ruht, aber die Anstrengung sämmtlicher Muskeln macht die Richtung deutlich, in welcher die Tragkraft wirkt. Gefässe, die wir uns mit heiligem Nass gefüllt denken dürfen, ruhen auf ihren Scheiteln und, als fürchteten sie auch nur einen einzigen Tropfen davon zu verschütten, wagen sie nicht die leiseste Bewegung. Durch diesen sinnigen Austausch der Motive, welcher der Quantität des Gewichts die Qualität substituirt, wird eine andere Eigenschaft architektonischer Tragglieder poetisch vergegenwärtigt. Das leiseste Ausweichen nach der Seite hin würde den Zusammensturz der denselben anvertrauten Lasten in ähnlicher Weise zur Folge haben, wie ein Fehltritt unserer Figuren das Ueberschwippen der in den Vasen enthaltenen Flüssigkeit veranlassen müsste.

Diese bemerkenswerthen Denkmäler stammen aus Hadrians Villa und sind wahrscheinlich am Eingang der ägyptisirenden Halle aufgestellt gewesen, welche unter der Benennung des Canopus bekannt ist. Mit ägyptischen Originalgebilden verglichen, erscheinen sie allerdings schwach und lassen kaum eine Spur von jener plastischen Macht wahrnehmen, mit der die Bewohner des Nilthals das härteste Gestein umgestaltet haben, als sei es bildsamer Thon. Dennoch verdienen sie unsere Bewunderung, welche ebenso sehr durch die Gewandtheit veranlasst wird, mit welcher man sich der

altherkömmlichen, streng geregelten Formen zu bemächtigen gewusst, als durch die Kühnheit und Kraft, mit welcher die griechische Kunst jenen starren Gebilden den Charakter einer freieren und höheren Entfaltung aufzuprägen vermocht hat. Sie hat in dieser Beziehung an den Gestalten einer ausgestorbenen Kunst dasselbe gethan, was sie in ihrer früheren poetischen Periode an den Schöpfungen der Natur selbst, die auch keiner weiteren Entwickelung mehr fähig waren, geleistet hat.

155. Porphyrsarkophag der H. Constanza. Nro. 566.

Als sich die Prachtliebe der Römer dieses ungeheuren Blocks kostbaren Urgesteins bemächtigte, war die bildende Kunst bereits alterschwach geworden und hatte nicht mehr Kraft genug, ein so festes Gefüge zu überwältigen und zu Formen umzugestalten, die zur bleibenden Wohnstätte menschlicher Ideen getaugt hätten. Alles was sie damals noch vermochte, war die Herrichtung dieses Felsstücks zu einem architektonischen Gehäuse, dem man die gebenedeiten Knochen der Tochter des grossen Constantin für immer anzuvertrauen gedachte. Die Reliefgebilde, mit denen man diesen Steinsarg entstellt hat, können eben nur dazu dienen, den Grad der Ohnmacht anzudeuten, bis zu welchem die alte Kunst herabgesunken war, als sie es wagte, an dieses gewaltige Naturgebilde Hand anzulegen. Dieses hat ihrer gespottet, indem es die Formen, die man ihm aufzuzwingen beabsichtigte, in Zerrbilder verkehrte.

Vom Porphyr gleitet bekanntlich jeder Meisselhieb ab, und um ihn zu bearbeiten, bedarf es der Anwendung des Spitzhammers, mit dem das Gestein gleichsam körnerweise entfernt werden muss. Diese Art der Formengebung erheischt daher nicht blos Geduld und Ausdauer, sondern auch eine grosse Sicherheit in der Führung des Hammers. Wo diese mit der Klarheit des künstlerischen Wollens verbunden ist, vermag sie trotz des Widerstands der Materie Schönes zu leisten, wie dies vor allem der Minervensturz neben der Treppe des capitolinischen Museums beweist. Fehlt dagegen die Kenntniss der Zeichnung, so pflegt es dem Künstler nicht

besser zu gehen als schlechten Poeten, denen der Reim die Gedanken zuführen muss oder sie gar missgestalten hilft.

Die Glättung der Oberfläche macht den zweiten Theil der Arbeit aus. Hierbei hat man nicht blos das Mögliche geleistet, sondern weit mehr als in Ansehung der künstlerischen Wirkung recht ist. Wenn noch irgend eine Spur von lebendiger Modellirung vorhanden war, so ist sie durch diese geistlose Procedur verlöscht worden. Die Spiegelfläche des Steinschliffs macht andererseits die Erfassung der plastischen Form unmöglich, indem der Blick davon abgleitet und so zuletzt doch nichts anderes gewahrt, als eine unnahbare Masse, die uns den Begriff des Erhabenen nur insofern zuführt, als dieselbe menschlichen Zerstörungsversuchen einen fast unüberwindlichen Widerstand entgegenstellt.

Die Darstellungen selbst, mit denen die Flächen dieses unförmlichen Steinsargs geschmückt sind, würden, wenn wir ihnen irgend sonstwo begegneten, kaum unsere Aufmerksamkeit fesseln. Auf den breiten Seiten erscheinen traubensammelnde Flügelknaben in Arabeskenreifen, auf den schmalen kelternde, beide mit Anspielung auf christliche Dogmenbilder. Auch die Pfauen, welche früher der Juno gehörten, scheinen bereits der Himmelskönigin zugeeignet zu sein, während die Widder an das Geschäft des guten Hirten erinnern, auf dessen Beruf die Knaben, welche eine Binde bereit halten, um das von Leidenschaften geplagte Thier in Fesseln zu legen, anspielen mögen.

Dieser Sarkophag stand vormals in dem an der Via Nomentana errichteten Grab der H. Constanza, mit dessen baulichen Formen der Charakter der Decorationen viele Uebereinstimmung zeigt. Das Motiv der traubenlesenden Flügelknaben, die man vielleicht jetzt schon Engel nennen könnte, kehrt namentlich in den Mosaikverzierungen der Deckenwölbung wieder, und in diesen sowohl, wie in den rohen Sculpturen des Sarkophags kündigt sich mitten in der Auflösung der antiken Kunstformen ein neues Stylprincip an, welches die christliche Kunst nachmals bei den Basilikenbauten so grossartig zur Anwendung gebracht hat.

156. Porphyrsarkophag der H. Helena. Nro. 589.

Die Reliefs, mit denen der andere Sarkophag geschmückt ist, der dem vorigen an Umfang ziemlich gleich kommt und aus einem offenbar aus demselben Bruch stammenden Porphyrblock ausgehauen ist, sind im Ganzen zwar von etwas besserer Arbeit, haben aber ein um so geringeres Verdienst in Betreff der Erfindung. Diese ist zum Theil von einem älteren Werk entlehnt, zum Theil auf eine wunderliche Weise zusammengebettelt. In der Luft schwebende Reiter und unter diesen umher verstreute Gefangene und Todte scheinen einen Siegesaufzug oder gar eine gewonnene Schlacht darstellen zu sollen. Von der logischen Entwickelung einer künstlerischen Idee kann übrigens ebenso wenig die Rede sein, wie von einem methodisch zu ermittelnden Verständniss. Hier ist alles Willkür und die leidliche Ausführung einzelner Theile macht den Unsinn nur noch augenfälliger.

Dieses kunstgeschichtlich berüchtigte Denkmal ist, trotz dem dass es die Gebeine einer Heiligen barg oder wenigstens geborgen hatte, schon in der Mitte des zwölften Jahrhunderts durch einen Papst von dem Ort seiner ursprünglichen Aufstellung entfernt und zu selbstdienlichen Zwecken verwendet worden. Anastasius IV nämlich hatte sich diesen kostbaren Steinsarg zur eigenen Ruhestätte ausersehen und liess ihn aus dem Grabmal der H. Helena, von dem jetzt noch die Ruine Tor Pignattara an der Labicanischen Strasse steht, nach der Kirche S. Giovanni in Laterano bringen, wo er im J. 1600 bei der Versetzung aus der Vorhalle nach der Tribune und von da nach dem Klosterhof stark misshandelt worden zu sein scheint. Wenigstens ist schon damals vom Zusammenflicken mehrerer Bruchstellen, die indess schon aus dem Mittelalter datiren können, die Rede. Als Pius VI den Befehl gegeben hatte, ihn dem vaticanischen Museum einzuverleiben, wurde zu einer gründlicheren Wiederherstellung geschritten, an welcher fünfundzwanzig Steinmetzen neun volle Jahre ununterbrochen thätig gewesen sein sollen.

157. Blumenkorb in Mosaik gebildet.

Unter den Mosaiken, welche den Fussboden dieses Saales schmücken, verdient, ausser dem prachtvollen Mittelstück, ein Blumenkorb besondere Beachtung, welcher zwischen den beiden den mittleren Treppenaufgang bewachenden Sphinxen eingelassen ist. Man kann es nicht genug beklagen, dass der schön vertheilte Farbenreichthum dieses nicht uninteressanten Genrebildes durch die Fusstritte der gedankenlos über dasselbe hinschreitenden Menge gegenwärtig fast gänzlich verloschen ist. Obwohl sich der ursprüngliche Glanz durch Schleifen leicht wieder wecken liess, so wird doch auch dadurch der Untergang dieses Werks nur beschleunigt. Bei der Seltenheit von Darstellungen dieser Art, die wir aus classischer Vorzeit besitzen, ist dies offenbar ein Verlust, den man noch weit mehr fühlen würde, wenn sich die wissenschaftliche Untersuchung der Farbentonleiter der Alten zugewandt hätte, die doch so manche höchst interessante Erscheinung darbietet. Zur Ermittelung der Grundsätze, nach welchen sie bei der Zerlegung der prismatischen Farben, die allezeit bei ihnen den Ausgang bilden, zu Werke gegangen sind, eignet sich aber kein Gegenstand besser, als gerade ein Blumenstrauss, dessen bunte Fülle sich mit einer gewissen Sicherheit in ihre Elemente zerfällen und nach Maassgabe der Analogieen der natürlichen Wirklichkeit feststellen und durch Aequivalente bestimmen lässt. Während man sich aber über polychrome Fragen sinn- und zwecklos streitet, denkt kein Mensch daran die polychromen Systeme der Alten, welche durch Denkmäler beglaubigt und veranschaulicht sind, einer ernsten und methodischen Betrachtung zu würdigen, wozu freilich mehr verlangt wird, als ein oberflächliches Raisonnement über vereinzelte Eigenschaften der Färbung.

Dieses anmuthige Steinbild ist unter den Trümmern der an der Appischen Strasse gelegenen Villa aufgefunden worden, welche gegenwärtig die volksthümliche Benennung von Roma vecchia führt.

158. Mosaik mit Minervenschild.

Dieses prachtvolle Mittelstück eines in der Nähe des alten Tusculums im J. 1741 entdeckten Mosaikfussbodens, auf welchem zwischen Arabeskenverschlingungen Waffenstücke und Siegesgöttinnen abgebildet waren, stellt einen prachtreichen Schild dar, welcher mit dem Brustbild der Minerva geschmückt ist. Fünf Reife, welche abwechselnd aus Mäandern, Schnurgeflechten und einer Perlenreihe gebildet sind, könnten ebensoviel Lagen andeuten, aus denen sich dieses handliche Wehrdach zusammensetzt. Der sechste Kreis schildert das Himmelsgewölbe: zwischen dreizehn Mondsicheln erscheinen zwölf Sterne, welche an die zwölf Zeichen des Thierkreises erinnern, während jene auf den Wechsel des Wandelgestirns anspielen. Inmitten des siebenten Kreises sehen wir die Minerva herbeischweben. Die Aegis, welche segelartig anschwillt, dient ihr wie ein Flügelpaar und keine andere Darstellung dieser Göttin ist so geeignet, die berühmte Stelle in den Eumeniden des Aeschylus sinnlich fassbar zu erläutern, wie dieses schöne Bild, obwohl sich desselben keiner der archäologisirenden Interpreten erinnert zu haben scheint. Da in dieser ganzen Farbenzusammenstellung das Himmelblau vorherrscht, so kann man sich die Erscheinung der Minerva kaum anders als fliegend denken, wäre dies auch nicht durch die Wendung des Halses, des Kopfes und der Figur selbst, soweit diese sichtbar ist, so deutlich angezeigt.

Der Helm, welcher die blonden Locken verbirgt, ist von Gold, die Schuppen der Aegis dagegen sind bronzefarbig angegeben, während die Schlangen, von denen dieser Brustharnisch umsäumt ist, wiederum golden erscheinen. Sowie diese zischend aufwirbeln, so ist das Medusenhaupt, das die Aegis wie ein Mantelschloss auf der Brust zusammenhält, lebend dargestellt und zeigt die Färbung des Fleisches.

Mit dem Azurblau der Sternensphäre bildet einen mächtigen Contrast der blutrothe Grund, von welchem sich das Bild der Göttin, die auf den Flügeln der Morgenröthe daherzueilen scheint, absetzt. Ueberhaupt ist die Farbenharmonie in diesem Bilde von einer herrlichen Wirkung, die in der

Entfernung gewinnt und zuletzt einen wunderbaren Schmelz darbietet. Zur bequemen Beobachtung eines solchen auch chromologisch sehr merkwürdigen Schauspieles, hat Pius VI die Loggia öffnen lassen, zu welcher die beiden Treppenarme hinaufführen. Von ihr aus erhält man erst einen vollständigen Begriff von der Bedeutung dieses Kunstwerks, welches, in der Nähe betrachtet, auf den Unerfahrenen leicht den entgegengesetzten Eindruck macht, indem alles, was aus der Ferne harmonisch erscheint, hier sich als schneidender Contrast offenbart. Die Verschmelzung der unvermittelt neben einander gestellten Farbentöne erfolgt nach Maassgabe der Entfernung des Augenpunktes.

Das Schild ist in ein Quadrat so eingesetzt, dass die Seiten desselben von der Kreislinie des ersteren nicht berührt werden. In den Ecken treten vier himmelblaue Figuren auf, welche die schwebende Scheibe mit beiden Armen aufzufangen oder zu tragen scheinen. Von ihnen läuft ein Blättergewinde aus, welches den Zwischenraum, der die geraden Linien von der kreisförmigen trennt, ausfüllt.

Die Kreisabschnitte mit den von einem ähnlichen Blätterkranz umgebenen Gorgonenmasken, welche an das Viereck angestückt sind, gehören ursprünglich nicht zu dieser Composition, welche sich im Gegentheil in der Längenrichtung ausbreitete und daher ein Rechteck bildete, welches fast die doppelte Ausdehnung des gegenwärtigen Durchmessers erreichte. Sie sind von neueren Händen hinzugefügt worden, um einen passenden Abschluss zu gewinnen und diesen prachtreichen Farbenteppich mit den umliegenden Räumlichkeiten in eine gewisse Uebereinstimmung zu bringen, worauf freilich heutzutage bei der Aufstellung eines ähnlichen antiken Kunstwerks Niemand Bedacht nehmen würde. Auch in dieser Beziehung ist Pius' VI grossartige Schöpfung einzig und macht alle neueren Museen, selbst die Glyptothek nicht ausgenommen, zu Schanden.

159. Die knidische Venus. Nro. 574.

Nächst dem olympischen Zeus des Phidias dürfte sich kaum ein anderes Bildwerk des griechischen Alterthums eines

solchen Ruhmes erfreut haben, wie die knidische Venus des Praxiteles. Glücklicher Weise werden wir über die äussere Anordnung dieses Götterbildes durch die Münzen in einer Weise belehrt, dass wir der davon vorhandenen Nachbildungen sicherer sind, als der aller anderen Werke dieses grossen Meisters. Die vaticanische Statue gehört allem Anschein nach zu den vorzüglichsten der auf uns gekommenen Wiederholungen, ihre Schönheiten sind aber theils durch eine höchst ungünstige Aufstellung, theils durch die Verhüllung der unteren Körperhälfte dermassen benachtheiligt, dass nur sehr Wenige zum Genuss derselben gelangen.

Die Göttin ist in dem Augenblick dargestellt, in welchem sie das letzte Gewandstück ihrer Hand entgleiten lässt. Zaghaft scheint sie sich dieser Schutzwehr der Schamhaftigkeit zu begeben und indem sie ihren Schooss mit der Rechten deckt, blickt sie mit einer fast flehenden Miene an dem Wesen empor, welches wir uns ihr gegenüber denken müssen. Es liegt etwas unendlich Rührendes und tief Ergreifendes in diesem Blick, welcher das stumme Geständniss weiblicher Hülflosigkeit ablegt, aber er übt auf den gefühlvollen Beschauer auch eine solche seelenlösende Macht aus, wie wenige Werke des bildlichen Alterthums. Keine Art des Wortausdrucks vermag die erhabene Anmuth zu schildern, die diesen edlen, zarten, sanften, weichen und doch so unendlich grossartigen Zügen in ewiger Frische entquillt. Wir lernen begreifen, wie die kleinasiatischen Griechen von einem unwiderstehlichen Drang erfüllt werden konnten, das Urbild einer solchen wundersamen Schönheit mit Augen anzustaunen, als habe sich in demselben die Göttin der Liebe leibhaftig offenbart. Die Ausführung des Kopfes unserer Statue ist von einer weit grösseren Trefflichkeit als die aller übrigen Theile. Besonders originell und reizend ist die Anordnung der von einer Binde zusammengehaltenen, zart gekräuselten Haarmassen.

Das Gefäss, auf welches sie das abgelegte Gewand niedersinken zu lassen im Begriff ist, zeigt Ornamente von echt griechischem Geschmack. So unscheinbar derartiges Beiwerk ist, so wichtig kann es unter Umständen für uns wer-

den, um namentlich den weniger geübten Kenner auf die Spuren einer in unscheinbaren Denkmälern verborgenen Schönheit zu leiten. Denn Verzierungen eines so edlen Charakters lassen allezeit mit Sicherheit auf das Vorhandensein noch viel erhabenerer Eigenschaften an denjenigen Stellen schliessen, an denen sich der Geist bedeutungsvoller offenbaren kann.

Je schöner die Gewandmasse angeordnet ist, die sammt dem damit verbundenen Wasserkrug dem freistehenden Arm zur Stütze dient, um so unangenehmer und störender wirkt die Blechdraperie, mit welcher man die Beine von den Hüften an mumienartig eingehüllt hat. Durch eine solche unselige Zuthat wird nicht blos jede Illusion auf das gröbste und roheste zerstört, sondern das Grundmotiv der Statue geht dadurch alles Sinnes verlustig. Daher mag es zum Theil kommen, dass ein so vorzügliches Kunstwerk von den meisten kaum eines Blickes gewürdigt wird, viel weniger des aufmerksamen und ernsten Studiums, auf welches es gegründete Ansprüche hat.

Dieses Denkmal der Blüthezeit griechischer Kunst gehört zu den nicht eben zahlreichen Statuen, die sich seit den Zeiten Julius' II im Vatican aufgestellt befinden. Es ist wahrscheinlich dasselbe, dessen Vasari im Leben des Bramante erwähnt, und vormals hat es sich eines weit grösseren Rufs erfreut als jetzt, wo es kaum beachtet wird. Es zeichnet sich auch durch vortheilhafte Erhaltung aus, indem nur der linke Arm und der rechte Vorderarm dem neueren Ergänzer gehören.

160. Der Tigris. Nro. 600.

Diese grossartige Statue eines Flussgottes, welchen der grosse Michel Angelo selbst ergänzt haben soll, bietet in mehr als einer Hinsicht eine sehr merkwürdige Erscheinung dar. Er ruht auf einem Felsenbett, welches an verschiedenen Stellen von traubenartigen Wasserpflanzen überwachsen ist. In der Rechten hält er ein auf dem Schenkel aufgestütztes Gefäss, welches durchbohrt und im Inneren mit einer Tigermaske verziert ist, aus der, als die Statue zum Schmuck

eines Springbrunnens verwandt war, der Wasserstrahl hervorgedrungen ist.

Da nun aber der jetzt allgemein verbreiteten Meinung zufolge nicht blos der Arm, sondern auch die Urne für modern gehalten wird, so hat man die jenem sprechenden Emblem entnommene Benennung des Tigris aufgegeben. Neueren, genauen und von ausgezeichneten Künstlern angestellten Untersuchungen zufolge ist indess dieser ganze Theil der Darstellung alt. Die Gebilde des rechten Arms und ganz besonders die der Hand sind nicht nur von einer bewundernswürdigen Grossheit, sondern sie zeigen auch eine durchaus antike Technik, welche sich von der des Ergänzers wesentlich unterscheidet, wie ein Vergleich mit der Marmorarbeit der linken Hand unzweideutig zeigt. Während an dieser die Hautfalten tiefen Einschnitten gleichen, sind dort die Meisselhiebe voll Geist und Leben. An dem hinteren Theil des Armes und des Gefässes kommt nicht blos die den Alten eigenthümliche Behandlung mit dem Bohrer zum Vorschein, sondern diese ganze Seite ist auch mit einer Verwitterungskruste bedeckt, die nicht neueren Ursprungs sein kann.

Wenn demnach der Beziehung dieser Statue auf den Tigris kein weiteres Hinderniss mehr im Wege steht, so ist dagegen der Theil der Darstellung, welcher sie als solche vorzugsweise interessant machen würde, unseren Blicken für immer entrückt. Es lässt sich kaum ein schneidenderer Contrast denken, als der, welcher zwischen den breiten, kräftigen und plastischen Formen der antiken Körpertheile und der malerisch schwülstigen, aber allerdings sehr lebendigen Ausdrucksweise des ergänzten Kopfes obwaltet. Während dort alles in sich selbst ruht und ein harmonisches Bild darbietet, scheint die Menschenphysiognomie mit dem todten Gestein in einem beständigen Kampf zu liegen, und je mehr der Meissel bemüht ist, der Materie höhere Bildungen abzuringen, um so tiefer verfallen diese dem trägen Stoff, welcher, sobald er gewisse Gränzlinien zu überschreiten im Begriff ist, immer wieder von der eigenen Schwerkraft erfasst und zurückgeschleudert wird, wie der Fels des Sisyphus. Was als Schönheit gedacht ist, wird in dem plastischen Vortrag

zur Fratze und im günstigsten Fall macht das Ganze den Eindruck eines Zwittergebildes. Jede einzelne Form erinnert uns daran, dass wir es mit einer künstlichen und nicht mit einer naturgemässen Existenz zu thun haben, wohingegen in den alten Theilen der Gedanke den Stoff in einer Weise durchdrungen hat, dass keine Trennung mehr möglich ist.

Denken wir uns dagegen die ergänzten Theile von dem antiken Körper abgelöst und betrachten wir sie als selbständige plastische Erzeugnisse des sechzehnten Jahrhunderts, so erscheinen sie in einem ganz anderen Lichte. Sobald die Vergleichung mit den stylhaften Gliedern der antiken Sculptur wegfällt, imponirt uns das Virtuosenthum, welches sich hier geltend macht, um so mehr, je beschränkter die technischen Mittel sind, die es vorfindet. Die Lebendigkeit des Vortrags ist so nachhaltig, dass man darüber die alten Theile ganz zu vergessen pflegt. Nur der rechte Arm zieht die Blicke der meisten auf sich, da aber dieser dem Michel Angelo selbst zum Vorbild gedient zu haben scheint, so nimmt man umgekehrt an, dass er von derselben Meisterhand herrühre, welche die ähnlichen Riesengebilde an der Statue des Moses geschaffen hat, zumal auch der Kopf unserer Statue unwillkürlich an diesen erinnert, ohne jedoch von gleicher Trefflichkeit zu sein.

161. Dreifussrelief mit Herculesabenteuer. Nro. 601.

Der Raum, welcher zwischen den Stützen der Dreifüsse, die fast ausschliesslich aus gegossenem oder getriebenem Metall waren, offen blieb, wurde von den Alten seit den frühesten Zeiten sehr häufig zur Aufstellung von Figuren benutzt, die zuweilen zusammenhängende Compositionen bilden. Herculesabenteuer sind dabei besonders beliebt und die Maler wie die Bildhauer haben davon Gelegenheit genommen, decorationsartige Schilderungen auf diese Weise zu motiviren. Das schöne und reiche Hochrelief, welches zur Rechten des etruskischen Museums aufgestellt ist, liefert eines der selteneren Beispiele der kühnen Nachahmung eines solchen Prachtgefässes in Marmorsculptur. Leider hat es

sehr gelitten gehabt und fast sämmtliche frei abstehende Theile haben daher von modernen Händen ergänzt werden müssen, vor allem das Becken, welches bestimmt gewesen sein könnte, das auch bei den Alten gebräuchliche Lustrationswasser in ähnlicher Weise aufzunehmen, wie die zu Seiten der Kirchthüren aufgestellten Gefässe mit Weihwasser.

Die geschickt componirte und geistreich behandelte Gruppe von fünf in Kampf begriffenen Figuren stellt des Hercules nächtliche Landung auf der Insel Kos vor, bei welcher der aus Troja heimkehrende Held von den Einwohnern für einen räuberischen Abenteurer genommen und überfallen wurde. Es war bei dieser Gelegenheit, wo er den Eurypylos zu Boden streckte, den wir in dem gefallenen und um Erbarmen flehenden Krieger erkennen dürfen. Aber der siegesgewohnte Held wäre selbst beinahe unterlegen und die Gefahr, in die er bei jener Gelegenheit gerathen war, sehen wir hier mit vieler Lebendigkeit geschildert. Der eine der muthigen Kämpfer hält ihn beim Schopf gepackt und ist im Begriff, dem bereits in die Kniee gesunkenen Sohn der Alkmene den Todesstoss zu versetzen. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge hielt der sieghafte Gegner das Schwert gegen den Nacken des gewaltigen Mannes gezückt, der die wuchtvolle Keule mit beiden Händen gegen den am Boden liegenden Eurypylos schwingt, aber gerade in diesem Augenblick von dessen Kampfgenossen unversehens überfallen wird. Letzteren können wir kaum für einen anderen als jenen Chalkodon nehmen, von dem in der That die Sage ging, dass er den Hercules verwundet habe.

Von den beiden anderen Kampfgefährten sehen wir den einen erschrocken davon eilen, während ein zweiter sich vorsichtig, aber nicht ohne die Hoffnung einen glücklichen Ueberfall zu thun, herbeimacht. Wenn uns der zerstückte Zustand, in welchem dieses Bildwerk auf uns gekommen ist, einerseits von einer allzu feinen Detailuntersuchung abhalten muss, so haben wir doch andererseits hinreichende Gelegenheit, die geistreich verschlungene Composition zu bewundern, da diese aus den antiken Resten wie aus den Wurzeln eines abge-

hauenen Baumstammes gleichsam aufs Neue emporgeschossen ist.

An dem Sockel, welcher am besten erhalten ist, sind drei mit pedumartigen Keulen bewaffnete Meerfräulein oder Tritonessen angebracht, zwischen denen eine unbärtige und eine bärtige Maske erscheint. Letztere ist durch die Krebsscheeren als ein Seegott bezeichnet. Ob dieser Figurenschmuck mit der Hauptdarstellung in einem innigeren Zusammenhange stehe, lässt sich so leicht nicht entscheiden. Ist es die Absicht des Künstlers gewesen, einen solchen festzuhalten, so würden diese Wasserdämonen eine passende Andeutung der Localität darbieten, an die die Handlung geknüpft ist. Die Küste einer Insel wird in ihnen eine ungesuchte Anspielung finden.

Zu beiden Seiten des Dreifusses sind zwei rahmenartige Vorsprünge angebracht, welche die phantastische Composition gleichsam in ihre Gränzen zurückdrängen und daran erinnern, dass wir nicht das Prachtgeräth selbst, sondern nur ein Bild desselben vor uns haben. Auf den Rändern der Vorderansicht steigt eine Blumenranke arabeskenartig empor, während an den breiteren Seitenwangen eine Weinrebe ihren Blätterreichthum entfaltet und möglicher Weise das Thema des Sockels noch einmal aufzunehmen die Bestimmung hat und die Wandelungen, welche das Urnass durch die Vermittelung der weinspendenden Pflanze erfährt, sinnig andeutet und gleichzeitig auf den Inhalt des Lustrationskessels hinweist.

Dieses in seiner Art ziemlich einzige Denkmal stammt aus der an der Via Appia gelegenen Vigna Casali.

162. Die Uebergabe der Hochzeitsgeschenke der Medea. Nro. 603.

Das schöne Bruchstück eines prachtvollen Sarkophags, welches zur Linken der Loggia neben dem Fenster hoch oben in die Mauer eingelassen ist, gehört zu einer aus mehreren Wiederholungen bekannten Composition, in der das tragische Schicksal der Nebenbuhlerin der Medea in jener geistreichen Weise geschildert ist, die ähnlichen Sarkophagreliefs eigenthümlich angehört. Die denselben zu Grunde liegende Form

ist ihrer Natur nach trilogisch, die einzelnen Bilder aber, obwohl vernehmbar durch die Wendung der Figuren gesondert, sind so unter einander verflochten, dass sie eine zusammenhängende Figurenreihe bilden.

Die in diesem Bruchstück erhaltene Scene stellt die Glauke auf dem ihr allein zukommenden Ehrensitz thronend dar, umgeben von ihrer Amme und einer anderen Gefährtin, welche theilnahmsvoll auf die beiden unschuldigen Kleinen hinweist, die mit dem Mantel und der Krone des Sonnengottes der glücklichen Braut des Jason nahen. Es sind jene Familienkleinodien, die Medea aus den Händen ihres göttlichen Oheims selbst empfangen hatte und durch welche sie das Herz ihrer Nebenbuhlerin zu bestechen den Anschein nimmt. Sie selbst würde man hinter ihren bereits dem Tode geweihten Kindern vermuthen, zumal sie das Herz der Tochter des Kreon schon gerührt zu haben scheint, welche keine Ahnung hat, dass dieser mit süssen Schmeichelworten dargebotene Königsschmuck verzehrendes Gift birgt, wäre diese Gestalt, die ein langes Gewand umfliesst, welches die rechte Schulter und den Busen blos lässt, nicht trotz dieser weiblichen Bekleidung und dem Kopfputze entschieden männlich gebildet. Zwei Mohnköpfe, welche das Symbol der narcotischen Zaubersäfte sind, mit deren furchtbarer Wirkung sich Medea an der unglücklichen Braut des Jason zu rächen gedenkt, lassen eine Personification des Todesschlafes oder Aehnliches vermuthen.

Eine lorbeerbekränzte bärtige Herme ist Zeuge der in finsterer Tücke vorbereiteten Gräuelthat. Das Innere des Gemachs, in welchem die Handlung vor sich geht, ist durch Teppichbehange angedeutet. Von der nächsten Scene ist nur die Figur des Kreon übrig, welcher erbarmenflehend die Hände faltet und das grauenvolle Schicksal seiner unselig getäuschten Tochter beklagt. Diese wird in dem Augenblick, wo sie sich mit den Geschenken der Medea festlich schmücken will, von der Gluth des verzehrenden Gifts erfasst, welches die Zauberin von Kolchis ihr auf diese Weise nahe gebracht hat.

Von der Glauke selbst ist nur der eine Fuss übrig, wel-

cher indess von diesem Theil der Composition insofern einen Begriff gewährt, als er beweist, dass sie lang ausgestreckt dargestellt war, während sie sonst einer rasenden Bacchantin ähnlich hochaufzuspringen pflegt. Weiterhin wird Medea selbst mit den unschuldig spielenden Kindern des Jason erschienen sein, deren Ermordung sie im Geiste vorbereitet. Mit ihrer der Gräuelscene zugewandten Gestalt kommt die zweite Scene zum Abschluss.

Die dritte schildert die Flucht der mit den Mächten der Finsterniss im Bunde lebenden Frau. Ein Schlangenwagen trägt sie durch die Lüfte, während sie nach dem Schauplatz ihrer grausamen Verheerungen schadenfroh zurückblickt.

Die regelmässige Wiederkehr dieser Folge von Schilderungen auf anderen Denkmälern hat es uns gestattet, das werthvolle Bruchstück dieses Sarkophags zu besprechen, als sähen wir es ergänzt vor uns.

k. Saal der Biga.

Die kleine Rotunde, welche sich zur Rechten des Treppenaufgangs eröffnet, hat zunächst die Bestimmung, dem marmornen Zweigespann eine würdige und prachtreiche Aufstellung zu sichern, von dem dieser schön beleuchtete Saal seinen Namen hat. Dann aber sind hier auch mehrere Statuen ersten Ranges aufgereiht, welche dem Ganzen ein glanzvolles Aussehen leihen und uns an die Kunstschatzkammern der griechischen Tempel erinnern, in denen die Werke der grössten Meister in ähnlicher Weise zusammengedrängt gestanden haben werden. Die Analogie wird um so bündiger dadurch, dass dieses Zweigespann ursprünglich zu einem Weihgeschenk bestimmt gewesen ist und einen solchen Ehrenplatz daher geradezu erheischte.

163. Weihgeschenk einer Tensa.

Um von diesem herrlichen Denkmal einen richtigen Begriff zu gewinnen, muss man sich vor allem die modernen Rosse hinwegdenken, welche den schmuckreichsten und schönsten Theil desselben verdecken, dann auch die nicht weniger manierirten und geschmackwidrig überladenen Räder, die den Eindruck verderben. Wir behalten somit nichts als den Wagenkorb übrig, den man auf eine Ara gesetzt hat, die andeutet, dass es sich um eine der Gottheit dargebotene Gabe handelt, gleichzeitig aber auch zur Stütze der nicht sich selbst zu überlassenden Marmorlast dient.

In diesem Zustande hat sich dieses Denkmal das Mittelalter hindurch in der Kirche S. Marco befunden, wo es zum Bischofsstuhl verwendet worden war. Als Pius VI mit der Bildung seines Museums beschäftigt war, machte ihm das Capitel jener Basilica diesen in seiner Art einzigen Rest zum Geschenk, worauf es pomphaft ergänzt und hier aufgestellt wurde.

Die äussere Fläche dieses Wagenkorbs ist mit einem weltberühmten Arabeskenornament geschmückt, welches unmittelbar über der Deichsel entspringt und sich zunächst als blätterreiche Akanthusstaude in die Breite entwickelt. Bald aber treibt diese mächtige Blüthenstengel empor, von denen der mittlere schlank aufsteigt und zwei Mohnköpfe und ein Aehrenpaar der Sonne entgegenträgt. Da die Fruchtähren auch an den anderen Blattgewinden wiederkehren, welche sich nach beiden Seiten hin über das ganze Feld der Brustwehr ausbreiten, und die Verbindung derselben mit dem Symbol der Mohnköpfe allzu vernehmlich auf die Göttin des Ackerbaues und der Fruchtbarkeit hinweist, so dürfte es gerathen scheinen, diesen Wagen als ein der Ceres dargebotenes Weihgeschenk zu betrachten, zumal diese Göttin mehr als einmal mit einem solchen in Verbindung erscheint und ihn sogar auf den Triptolemus, der mit Hülfe desselben die durch sie begründete Cultur über den ganzen Erdboden ausbreitet, vererbt.

An der inneren Fläche des Korbes steigt aus einer Blätterscheide ein dockenartiger Gegenstand auf, an dessen oberem Ende drei geknüpfte Wollenschnüre geisselartig befestigt sind. Mit diesem Handgriff sind zwei Lorbeer- oder Oelzweige durch eine Binde zusammengeschnürt, deren gefranzte Enden den Raum malerisch ausfüllen. So anspruchslos dieses Ornament behandelt ist, so viel Sinn und Geschmack verräth die Anordnung, und es unterliegt keinem Zweifel, dass es eine symbolische Bedeutung hat, die sich vielleicht errathen, aber nicht ebenso sicher methodisch bestimmen lässt.

Das metallene Beschläge, mit welchem wir uns den Rand eingefasst denken müssen, bildet zu beiden Seiten ein durchbrochenes Dreieck, das die Bestimmung hat, als Handhabe zu dienen. Auch pflegte man die Zügel beim Halten

in diese Oeffnung einzuknüpfen, wie es hier beispielsweise angedeutet ist.

Auch abgesehen von den prachtvollen Zierrathen, die diesem Denkmal einen so hohen Werth leihen, und durch die Reinheit des Geschmacks sich so vortheilhaft auszeichnen, ist dieser Wagenkorb schon durch seine ebenso zweckmässige als schöne Construction, die denn auch die reinsten Verhältnisse ergiebt, höchst belehrend, merkwürdig und anziehend.

164. Sardanapal. Nro. 608.

Diese majestätische Statue des bärtigen Bacchus, welchen man, zum Unterschiede von dem thebanischen Jüngling, auch den indischen zu nennen pflegt, ist, wie die auf dem Saum des Mantels eingegrabene Inschrift unzweideutig besagt, zur Darstellung des Sardanapal in ähnlicher Weise verwandt worden, wie man sich zur Schilderung der Herrschermacht des Agamemnon des Zeustypus bedient hat. Die üppige Despotengewalt des berüchtigten asiatischen Königs hätte sich der Phantasie der Griechen kaum durch eine andere mythologische Metapher so deutlich machen und begrifflich nahe bringen lassen, wie durch die Erscheinung desjenigen Gottes, in welchem der Orient sich gleichsam noch einmal persönlich offenbarte. Im Dionysos vermischt sich die männliche und die weibliche Natur auf dieselbe wunderbarliche Weise, wie in dem, was von dem Wesen und Treiben des Sardanapal durch griechische Schriftsteller zum Theil in einer mythischen Bildersprache berichtet wird. Das lang herabwallende Gewand, die Art des Mantelumwurfs, die netzförmig angeschnürten Sandalen, und die ganze Haltung unserer Statue macht einen weibischen Eindruck, und um so grösser ist daher der Contrast, welchen der mächtige Bart und die Ehrfurcht gebietende, patriarchalische Miene mit dem Rest der Erscheinung bilden. Zwar scheint er von Salben zu glänzen und ist so üppig genährt und gepflegt, dass auch dieses unverkennbare Zeichen der Männlichkeit zum Träger des Luxus wird, allein er verkündet doch immer die Kraft und Hoheit, welche dieser erhabenen Gestalt inwohnen.

Der bärtige Dionysos ist der Gegenfüssler des Zeus, in welchem sich die griechische Idee eines freien gebietenden Herrschers in ihrer ganzen Klarheit offenbart, während sich in jenem das asiatische Königthum mit seiner absoluten Gewalt abspiegelt. Im Jupiter Ammon sind beide Gottheiten mit einander verschmolzen und gleichsam ausgesöhnt, was damit stimmt, dass der Cult dieses Doppelwesens in dem Moment zu seiner Blüthe gelangte, in welchem die durch die Perserkriege unterbrochene welthistorische Krise, aber freilich in einem ganz anderen Sinne, zum Abschluss gelangt war. Alexander der Grosse hatte den Triumph gefeiert, welchen Xerxes angestrebt hatte, und durch seine Genialität war das Hellenische zur Uebermacht gelangt.

Indem man den Sardanapal unter dem Bilde des bärtigen Dionysos darstellte, hatte man diesen nicht mit jenem identificirt, sondern nur parallelisirt, wie dies auch in der Mythologie häufig geschieht. Diejenigen, welche den feinen Unterschied einer solchen Gleichstellung nicht beachten, veranlassen Begriffsvermengungen der unseligsten Art, die zuletzt das Studium der Kunst und Sage nicht blos nutzlos, sondern ganz widerlich machen. Dagegen ist die vorsichtige Untersuchung der Aequivalente ebenso unterhaltend als belehrend. Hätte uns daher Pausanias die von ihm beobachteten Beispiele einer der unsrigen analogen Metagraphie genau angegeben, statt flüchtig darauf hinzudeuten, so würde dies möglicherweise für uns sehr förderlich sein. Der eine Fall, wo er dies gethan, beweist dies hinlänglich. Er erwähnt nämlich einer Statue des Orestes, auf die man die Benennung des Octavianus Augustus übertragen hatte, offenbar, um damit auf eine hochpoetische Weise zu sagen, dass dieser an den Vatermördern, als welche er die des Cäsar betrachtete, mit gleich mannhafter Charakterfestigkeit Rache genommen habe, wie der Sohn des Agamemnon.

Diese merkwürdige und grossartig gedachte, als ein künstlerisch vollendetes Bild des väterlichen Bacchus aber einzige Statue ist in der Nähe von Monte Porzio, wohin man die Villa des L. Verus verlegt, im Jahre 1761 entdeckt worden. Sie stand in einer Nische, umgeben von vier Karya-

tiden, die seines Winkes gewärtig zu sein schienen. Es sind dieselben, welche in den beiden Vorhallen zu Seiten des Casino der Villa Albani als Kanephoren aufgestellt sind.

165. Aristomenes. Nro. 616.

Die dem bärtigen Bacchus-Sardanapalus gegenüberstehende Statue eines behelmten und mit der Chlamys bekleideten Kriegers tritt uns mit einem so individuellen Charaktergepräge entgegen, dass man es für unmöglich halten sollte, den dargestellten Helden nicht sofort wieder zu erkennen. Jeder Zug des geist- und lebensvollen Bildnisses scheint uns die Geschichte und die Schicksale eines Mannes zu verkünden, mit dem wir von Jugend auf Bekanntschaft gepflogen zu haben meinen, und es ist, als ob der Name auf unseren Lippen schwebe, dessen Nennung auf einmal alles klar und offenbar machen müsste. Vergebens aber sehen wir uns unter den erlauchten Gestalten sagenhafter Vorzeit nach einer Schilderung um, die der des Marmorbildners entspreche: so oft wir sein Ebenbild zu erhaschen glauben, muss es vor den leibhaftigen, der historischen Wirklichkeit angehörigen Zügen unserer Statue erblassen. Wenden wir aber unsere Blicke zurück nach den Heldenreihen der Geschichte, so scheint sie alle Söhne Griechenlands an Seelenadel, Heldenmuth und jener standhaften Vaterlandsliebe, die Niebuhr im Hinblick auf solche verklärte Gestalten selbst einem Platon abspricht, weit zu überragen und sich den Göttersöhnen der Urzeit gleichzustellen.

Bei der Untersuchung einer ähnlichen Kunstschöpfung muss es sich zeigen, ob den bildlichen Erzeugnissen der Phantasie dieselbe Realität und Selbständigkeit zukommt, welche die Werke der Redekunst vor ihnen voraus zu haben scheinen. Denn es ist kaum glaubhaft, dass eine so eminente Persönlichkeit, wie die hier dargestellte, in der Sage und in der Geschichte nicht Spuren zurückgelassen habe, die vernehmbar auf sie hinweisen. Sind diese aber vorhanden, so müssen sie sich ermitteln lassen, sobald es uns nur Ernst mit ihrer Erforschung ist.

Unser Held zeigt jene todesmuthige Entschlossenheit,

welche die Ansprüche auf das Leben und seine Rechte nie und nimmer aufgiebt. Er hat nur Ein Ziel vor Augen, und wenn selbst das Schicksal ihm das Vordringen zu demselben versagt, giebt er es darum nicht auf. Zwar hütet er sich, die von höherer Hand gezogene Scheidelinie zu überschreiten, allein im Umkehren ersieht er sich einen anderen Weg, auf dem er einen abermaligen Versuch wagt. Wie er vor uns steht, hat er bereits solche Zurechtweisungen erhalten. Mit Ausnahme des Helmdaches, welches sein Haupt schmückt, hat ihm das Leben nichts gelassen als jenen kurzen Reitermantel, den er in ein Schild verwandelt hat, indem er die Heftschnalle, die ihn zusammenhält, auf die rechte Schulter gerückt und dadurch die linke Seite bis zum Hals hinan gedeckt hat. Während so der rechte Arm zu jedem Angriff auf Leben und Tod frei wird, ist der linke von dem undurchdringlichen Stoff gedeckt, der sich als solcher durch seine lederartige Faltenbrüche kundgiebt.

Wer ist dieser Mantelheld? Es ist Aristomenes, der Sohn der Nikoteleia, der messenische Heros, dem er beim verhängnissvollen Sturz in den Keadas, jenen Erdfall, in welchen die Spartaner ihre Verbrecher zu werfen pflegten, als Fallschirm gedient, den er gegen die Bisse des zu seinem Rettungsführer erkohrenen Fuchses geschützt, dessen Schild er gewesen, als er das seinige eingebüsst hatte. Seine wunderbaren Abenteuer sind durch das epische Gedicht des Rhianus zwar verherrlicht, aber nicht ausgeschmückt worden. Dieser Dichter der Alexandrinischen Schule hat offenbar nichts anderes gethan, als alle jene wahrheitathmenden Ueberlieferungen in den Gebirgen Messeniens persönlich aufgesucht und sie in theokriteischer Weise zusammengestellt, wie aus dem uns durch Pausanias aufbehaltenen Auszuge dieses romantischen Heldengedichtes deutlich und zur Genüge hervorgeht. Unsere Statue erweckt jeden einzelnen Zug desselben zu neuem poetischen Leben, und mit diesem Bilde vor Augen lernen wir an das glauben, was unglaublich scheint. Wir erhalten durch sie eine leibhaftige Anschauung von der schlichten Grösse, mit der das Urbild des Epaminondas im Andenken der Griechen lebte und von der unaustilgbaren Vater-

landsliebe eines Bergvolks, welches zersprengt, aus seinen Sitzen verdrängt, aber nimmer vernichtet werden konnte.

Gefunden wurde diese kostbare Reliquie in der Via Rasella, als man im Jahre 1739 den der Kirche S. Nicola in Arcione gegenüber gelegenen Palast Gentili erweitern wollte und neue Fundamente grub.

166. Alcibiades. Nro. 611.

Einen bedeutsamen Gegensatz zu der im Vaterlande festwurzelnden Heldengrösse des Aristomenes, der seinen eigenen Ruhm stets in dem seiner Genossen aufgehen zu lassen liebte, bietet der ehrgeizige Löwenmuth und die weltmännische Gewandtheit des Alcibiades dar, dem die Römer gleichwohl den Preis der Tapferkeit vor allen Griechen zuerkannten, als es galt, dem tapfersten und dem weisesten Manne Statuen auf dem Comitium zu errichten. Dieses Ehrengericht, welches den Lieblingsjünger des Sokrates dem tiefsinnigen Pythagoras gleichstellte, spricht mehr zu seinen Gunsten, als alles, was sich den parteiischen und zum Theil verworrenen Berichten der Zeitgenossen entnehmen lässt. Die tapferste und patriotischste Nation der Welt wird bei der Zuerkennung einer solchen Auszeichnung nicht leichtsinnig verfahren sein, und ihrer Entscheidung entspricht das Urtheil, welches Aristophanes dem Schatten des Aeschylus, der selbst den Marathonkämpfern angehörte, in den Mund gelegt hatte, und das ihn als einen jungen Löwen bezeichnete.

Es ist nicht unmöglich, dass diese Statue, welche aus Villa Mattei stammt, eine Wiederholung jener auf dem Comitium aufgestellten sei, obwohl dafür Beweise und Anhaltspunkte fehlen. Letztere gewährt uns für die Bestimmung der Portraitähnlichkeit eine im Saale der Musen aufgestellte, leider sehr rohe Herme, welche aus der auf dem Coelius gelegenen Villa Fonseca stammt und durch eine unzweideutige, obwohl halb zerstörte Inschrift bezeichnet ist. Dieser, dem geübten Blick des Iconographen genügenden Angabe zufolge hat man den Kampfgenossen des Sokrates hier wiedererkennen können, und aller Wahrscheinlichkeit nach ist er in einem

ähnlichen Moment dargestellt, wie jener berühmte war, in welchem er seinem Lehrer das Leben rettete und für ihn mit seinem eigenen eintrat.

Da der rechte Unterschenkel nebst allen übrigen Gliedmassen fehlte, so hat man ihm bei der Wiederherstellung einen Helm unter den Fuss gegeben, als ob er diesen zu vertheidigen im Begriff sei. Da er baarhaupt dargestellt ist, so hat man wahrscheinlich durch diesen Umstand sich veranlasst gesehen, ein solches Motiv anzunehmen. Die vorgeneigte Körperstellung ist durch die Lage des erhaltenen rechten Schenkelansatzes ausser Zweifel gesetzt, und überhaupt lässt die durch Ergänzung der fehlenden Theile gewonnene Composition so viel Naturwahrheit und Lebendigkeit wahrnehmen, dass wir vermuthen dürfen, man sei der ursprünglichen Idee des Kunstwerks im Allgemeinen ziemlich nahe gekommen. Die Geistesgegenwart, mit welcher er im Augenblicke der Gefahr ausharrt, und die sichere Raschheit, mit der er die Vertheidigung in einen kühn geführten Angriff verwandelt, drücken den Charakter des wunderbar begabten Mannes trefflich aus, und in der genialen Weise, mit welcher er sich dem Feinde entgegenwirft, spiegelt sich sein ganzes übriges Heldenleben, das rastlos gewesen ist bis an's Ende. Auch von der eigenthümlichen Schönheit, die ihm nachgerühmt wird, erhalten wir durch dieses Bildwerk einen annähernden Begriff. Sie scheint weniger in einer harmonischen Formenentwickelung, als in jenem einnehmenden Wesen bestanden zu haben, durch welches er selbst die Feinde nicht blos zu bestechen, sondern mit Zutrauen zu erfüllen wusste. Die den echten Genius bekundende Beweglichkeit seines Geistes, mit der er sich Sitten und Gebräuche zu eigen zu machen vermochte, die bei dem gewöhnlichen Menschen das Resultat des ganzen Lebens sind, macht sich auch in dieser kritischen Lage geltend, und wir werden leicht gewahr, dass er zu jenen dämonischen Naturen gehört, die, so lange sie nicht materiell überwältigt werden, unter allen Umständen ihre geistige Ueberlegenheit zu behaupten wissen.

167. Römische Togafigur. Nr. 612.

Diese sehr vorzügliche Gewandstatue kann dazu dienen, uns von der imposanten Erscheinung eines römischen Senators in einem jener feierlichen Augenblicke einen Begriff zu gewähren, in welchen er eine Opferhandlung vollzog, von der das mächtigste Volk der Erde wichtigere Folgen erwartete, als von den glänzendsten Grossthaten. Einen solchen solennen Act den heiligen Satzungen gemäss zur Ausführung gebracht zu haben, galt oft einem ruhmreichen Sieg gleich. Der mit demselben Betraute war in einem solchen der Gottheit allein geweihten Moment keiner Erdensorge zugänglich. Es ist bekannt, dass jener Horatius Pulvillus, dem die Einweihung des capitolinischen Tempels übertragen worden war, sich selbst durch die ihm in dem Augenblick der Formelverkündigung überbrachte Nachricht von dem Tode seines Sohnes nicht hatte rühren oder ausser Fassung bringen lassen, sondern nur mit leiser Stimme und in kaltblütigem Ton den Befehl gegeben hatte, sie möchten die Leiche hinaustragen.

Zu dieser Art der religiösen Stimmung passt es wohl, dass man das Haupt verschleierte und sich auf diese Weise von der Aussenwelt gleichsam abschloss. Es war dies uralte und stets heilig gehaltene Vorschrift, die offenbar zum Zweck hatte, den Rapport, in welchen der Opfernde mit der Gottheit trat, vor jeder Störung oder Unterbrechung zu schützen. Unsere Statue ist in dieser Geistesfassung dargestellt und, obwohl der Kopf mit einem Theil des überzogenen Gewandes neu ist, so gewährt uns doch der Verlauf der grossartigen Faltenzüge die Gewissheit, dass das Hinterhaupt ursprünglich von dem Mantelumwurf bedeckt war.

Da es keinem Römer gestattet war, innerhalb der Stadtmauern in einer anderen Tracht, als in der Toga zu erscheinen, so war es ein natürliches Bedürfniss, diesem Kleidungsstück eine Ausbildung zu geben, welche geeignet war, der von demselben umhüllten Person ein recht stattliches, volles und reiches Aussehen zu leihen. Dies erreichte man durch die Wahl eines möglichst feinen Stoffs, welcher gleichsam eine endlose Vervielfältigung des Faltenwurfs zuliess und durch

die blendende Pracht der Purpurfarbe, die die Senatoren als ebensoviel Könige erscheinen liess. Durch das Zusammenwirken der nach den verschiedenen Würden wechselnden Farben und der durch die tiefbauschigen Falten gebildeten Schlagschatten muss ein malerischer Gesammteffect gewonnen worden sein, von dem wir kaum eine Ahnung haben. Die plastische Uebertragung desselben ist das nicht genug zu schätzende Verdienst unserer Statue, welche aus Venedig stammt, wo sie vormals den Palast der Familie Giustiniani schmückte. Da wir keine einzige Gewandfigur gleicher Vortrefflichkeit unter den in Rom aufgefundenen Togastatuen besitzen, so liegt die Vermuthung nahe genug, dass die Lagunenstadt, welche ihrer Verbindung mit Griechenland so manches andere Kleinod hellenischer Kunst verdankt, auch dieses werthvolle Denkmal aus dem Muttersitz der schönen Künste erhalten habe. In der That zeigen die Falten nicht blos in der Anordnung eine auserlesene Feinheit des Geschmacks, sondern auch die Ausführung ist eine so zarte, dass wir auf einen sehr geübten Künstler schliessen müssen. Bei der liebevollen, virtuosen Nachbildung des Stoffs, welcher auf den ersten Anblick mehr Interesse und unsere ganze Aufmerksamkeit ausschliesslich in Anspruch zu nehmen scheint, ist es wunderbar, wie der Bildner den Kern der Darstellung, den Charakter des auftretenden Individuums fest zu halten und auf einen so eminenten Ausdruck zu bringen gewusst hat, dass man zuletzt dieses allein zu erblicken meint und die Pracht und Schönheit der äusseren Hülle über den bedeutungsvollen Anblick eines Mannes ganz vergisst, in dessen schlichtem, aber imposantem Gebahren sich die grosse Nation spiegelt, der er angehört, und dessen feierliche, feste Haltung daran erinnert, dass die politische Macht der Römer in der Treue wurzelte, mit welcher sie den heiligen Satzungen der Väter unverbrüchlich ergeben waren.

168. Discuswerfer des Naukydes. Nro. 615.

Sowie es einer nur mässigen Uebung bedarf, um ein Gemälde der venetianischen Schule von einem der florentinisch-römischen Schule zu unterscheiden, so wird auch in Betreff

der auf uns gekommenen Nachbildungen berühmter Meisterwerke nichts als guter Wille und redliches Streben verlangt, um sie nach den verschiedenen Kunstrichtungen, die durch die hervorragenden Schulhäupter gegeben sind, unterbringen zu lernen. Wer die auserlesen schöne Figur eines das Ziel bemessenden Discuswerfers mit einiger Aufmerksamkeit betrachtet, wird sich, falls er überhaupt für derartige Beobachtungen Sinn hat, bald von der seltenen Reinheit der Verhältnisse angezogen fühlen, durch welche sich diese Statue vor vielen anderen auszeichnet. Die genaue und lebendige Kenntniss dieses Harmoniegesetzes ist das kostbare Erbtheil, welches Polyklet der durch ihn gegründeten Schule von Argos vermacht hatte. Und in der That ist jener Naukydes, dessen Discobol neben dem des Myron das höchste Ansehen im Alterthum genoss, ein Argiver von Geburt, und scheint die Ueberlieferungen jenes grossen Meisters treu bewahrt zu haben.

Da von diesem vorzüglichen Kunstwerk mehrere Wiederholungen auf uns gekommen sind, so würde es nur einem Zweifler von Profession geziemen, Bedenken in Betreff der Autorschaft desselben zu erheben, zumal der erwähnte Schulcharakter des von den Alten namhaft gemachten Meisters so genau mit den Eigenschaften dieser Statue stimmt. Hiezu kommt noch, dass dieselbe entschieden auf ein Original aus Erz hinweist, als welches das des Naukydes ebenfalls gekennzeichnet ist. Nicht blos der Formenvortrag im Allgemeinen erinnert an die straffe Behandlung, welche den Metallbildnern eigen ist, sondern auch die ganze Art der Aufstellung, die ihnen Vortheile gestattet, deren der Marmorarbeiter entbehren muss. In unserem Fall ist er genöthigt gewesen, beide Beine durch Stützen zu verbinden, auf welche bei der ersten Anlage der Composition offenbar keine Rücksicht genommen worden war.

Der Moment, welchen der Künstler gewählt hat, ist der des Antretens, wobei der kundige Athlet sich der Schwierigkeit seiner Aufgabe bewusst wird. Man sieht deutlich, wie er dieselbe scharf ins Auge fasst und vor allem die Kraft misst, deren er benöthigt ist, um die in seiner Linken befind-

liche Wurfscheibe bis an das ihm gesteckte Ziel und darüber hinaus zu schleudern. Das feine Mimenspiel der rechten Hand lässt vernehmbarer als der Gesichtsausdruck die eigenthümliche Dialektik beobachten, mit der er sich selbst von dem, was ihm zu thun obliegt, gleichsam Rechenschaft giebt. Die Festigkeit, mit der er auffusst, die wohlbemessene Stellung der Schenkel, die Haltung des Oberkörpers, welcher in den viereckig gebildeten Brustmuskeln die Hauptkraft sammelt, endlich die auf den Treffer gesetzte Neigung des Kopfs lassen das Herannahen des Moments gewahren, in welchem er seine Arme in Hebel verwandeln und diese durch das Gegengewicht des ganzen Körpers in eine Schwingung versetzen wird, vermöge deren die Wurfscheibe in einem kühnen Bogen die Luft durchsaust.

Sowie die richtige Stellung einer Aufgabe die halbe Lösung ist, so genügte den Alten eine derartige wissenschaftliche Vorbereitung, um sie des Sieges zu versichern. Der Künstler hat ihn daher mit der Binde geschmückt, die ihm als der schönste Preis seiner Trefflichkeit im Voraus gewiss ist.

Diese vorzüglich wohl erhaltene Statue, welche bei der Zusammensetzung der gebrochenen Theile nur unwesentlicher Ergänzungen bedurft hat, ist durch Gavin Hamilton auf der Tenuta del Colombaro in der Nähe des achten Meilensteins der Via Appia ausgegraben worden.

169. Discuswerfer des Myron. Nro. 618.

Der Discobolus des Myron ist eines der weltberühmten Kunstwerke des Alterthums, von dem wir eine genauere Kunde haben, als von irgend einem anderen, indem uns die Composition nicht blos in zahlreichen Nachbildungen aufbehalten, sondern auch durch Lucian so genau beschrieben ist, dass wir danach die erhaltenen Kunstwerke mit der grössten Sicherheit zu bestimmen im Stande sind. Unsere Statue stammt aus Hadrians Villa, aus der noch eine andere Wiederholung desselben Denkmals zu Tage gefördert worden ist. Da das rechte Bein und der linke Arm sammt dem Kopfe haben ergänzt werden müssen, so können wir die Verdienste dieses

originell gedachten Bildwerks nur zur Hälfte in ihr bewundern. Dagegen werden wir entschädigt durch den interessanten Vergleich, zu welchem sich die unmittelbar daneben aufgestellte Statue des Naukydes darbietet. Während diese durchaus symbolisch behandelt ist, macht sich in der des Myron das dramatische Element, vielleicht zum ersten Mal in der Kunstgeschichte, mächtig geltend. Dies hat Quinctilian, der die Statue übrigens mehr als ein Kunststück bewundert, richtig zu bewerthen gewusst. Auch ist dem Petronius dieses wesentliche Verdienst des Mitschülers des Polyklet nicht entgangen, wenn er bemerkt, dass er fast das Leben selbst bei Menschen sowohl wie bei Thieren auszudrücken vermocht, aber keinen Erben dieser seiner Kunstrichtung gefunden habe. In der That steht dieser wunderbar geartete Zögling des Ageladas im ganzen Alterthum ziemlich einsam da, wie es mit Luca Signorelli der Fall sein würde, wenn er nicht den Michel Angelo gefunden gehabt hätte.

Da wir auf dieses Denkmal werden zurückkommen müssen, wenn wir zur Betrachtung der vollendetsten und erhaltensten Nachbildung, die sich im Palast Massimi alle Colonne befindet, schreiten werden, so möge es vor der Hand genügen auf das Simultane der Darstellung, welches die Handlung nicht blos implicite, sondern in ihrer ganzen Entfaltung begreift, aufmerksam zu machen. Demnächst müssen wir daran erinnern, dass die Mannigfaltigkeit dieser kühnen Schilderung in dem Original, das in Erz gegossen und daher der Stütze eines Baumstamms nicht benöthigt war, eine noch weit grössere Wirkung machen musste. Endlich werden wir finden, dass der Kopf jener aus Villa Palombara stammenden Statue zurückgewandt nach dem im Abwurf begriffenen Discus emporschaut.

Trotz dem, dass die Massimische Statue schon längst bekannt war, als diese Wiederholung derselben aufgefunden wurde, hat der Ergänzer es dennoch für gut befunden, dem Kopfe eine andere Richtung zu geben, als die, welche ihr auch nach den ausdrücklichen Zeugnissen der Alten zukommt. Man begreift dies um so schwerer, als nicht blos die Bewegung der Halsmuskeln, sondern auch die Lage der Schlüs-

selbeine entschieden auf eine rückgewandte Bewegung hinweisen, und nur diese für den dargestellten Act passt.

Der rechte Arm, welcher den Discus abzuschleudern in Begriff ist, zeigt eine vortreffliche Erhaltung und ist von hoher Schönheit. Er ist zwar gebrochen gewesen, hat aber, mit Ausnahme eines Segments der Wurfscheibe, selbst nicht gelitten. Nur die Ansatzstelle hat eingefügt werden müssen.

Die Aufschriften alter Denkmäler ohne Noth und ohne ausreichende Gründe zu verdächtigen, bringt wenig Gewinn. Auch der auf dem Baumstamm unserer Statue eingegrabene Namen des Myron ist für eine moderne Fälschung erklärt worden. Ich sehe nicht ein, warum er nicht echt sein könne, noch viel weniger aber, warum er modern sein müsse. Im Gegentheil scheinen die zart gehaltenen und geschmackvoll behandelten Buchstaben ganz den Anschein der Originalität zu haben und vielleicht erst beim Putzen zum Vorschein gekommen zu sein. Dies ist um so wahrscheinlicher, als das Scheidewasser, dessen man sich dabei bedient hat, nicht in die Tiefen der Schriftritzen eingedrungen ist, und diese daher noch jetzt mit einem eisenfesten Tartar angefüllt sind.

170. Wagenlenker. Nro. 619.

Einen bemerkenswerthen Gegensatz zu der naturgemässen Einfachheit der griechischen Gymnastik bildet das römische Athletenwesen. Während dort der menschliche Körper ausschliesslich auf sich selbst angewiesen ist, ist man hier beflissen, ihm Schutz und Kraft von aussen her zuzuführen. Auf diese Weise kommt nach und nach ein förmliches Pansersystem zu Stande, welches sich selbst da geltend macht, wo wir's am wenigsten erwarten würden. Die Statue eines Wagenlenkers, welche aus Villa Montalto-Negroni stammt, zeigt uns, wie man diese Art von Schauspielern vor den Unfällen zu sichern gesucht hat, denen sie während des wilden Treibens des Circusrennens ausgesetzt waren. Es handelte sich darum, sie mit einem beweglichen Harnisch zu umgeben, den man dadurch gewann, dass man die Stränge, durch welche der Wagen mit der Schnelligkeit der Rosse in Verbindung gesetzt ward, um den Brustkasten herumlegte und diesen so

fest einschnürte, ohne ihm die Beweglichkeit zu rauben, deren er beim Umlenken, Ueberneigen und Ausweichen jeden Augenblick benöthigt war. Die Schleifen, welche auf den Schenkeln zum Vorschein kommen, beweisen, dass auch der Unterleib durch prophylaktische Bandagen vor Bruchschäden gesichert war. Die Hippe mit dem durch einen Löwenkopf verzierten Griff soll ihm dienen die Stränge zu durchschneiden, in die er durch einen Unfall leicht verwickelt und so geschleift werden könnte. Wäre der zu dieser Statue gehörige Kopf erhalten, so würden wir Gelegenheit haben, die Einrichtung der Fallkappen zu beobachten, die in anderen Darstellungen das Aussehen von Helmen haben. Arme und Beine sind ergänzt.

171. Sarkophage mit Circusspielen. Nro. 609, 613, 617.

Die drei Sarkophage, welche zu Füssen der Statuen des Sardanapal, der Togafigur und des Aristomenes aufgestellt sind, geben uns einen Begriff von dem rohen Treiben der Circusspiele. Zwar sind die Wagenlenker unter dem Bilde von Flügelknaben dargestellt, was auf die poetisch freie Behandlung des Gegenstandes hindeutet, allein aus dem Ganzen geht deutlich hervor, dass die Künstler beflissen gewesen sind, Züge aus der Wirklichkeit zusammenzustellen. In den ersten dieser drei Reliefs, welches aus den Katakomben von S. Sebastiano stammt, beobachten wir den Jubel des am Ziel angelangten Beireiters, welcher mit dem Jammer des sein Ross anhaltenden zweiten contrastirt, der den Sturz des seinem Schutz befohlenen Gespanns beklagt, während der letzte den Wagenlenker, welchen er begleitet, mächtig anzufeuern sucht. Im zweiten Relief ist dieselbe Steigerung der Leidenschaften noch vernehmbarer dadurch angedeutet, dass der am Ziel angelangte Parippos bereits den Siegerkranz emporhält, während in dem auf dem Deckel dargestellten Wettrennen mit dem Handpferd die Rosse des eben am Ziel anlangenden Reiters, durch einen Morator scheu gemacht, stürzen. Letzter hält einen der umflochtenen Krüge in der Hand, welche man, zur Störung des Spiels, den Pferden unter die Beine zu werfen

pflegte. In dem dritten Relief, welches ebenfalls ungefähr die nämlichen Motive zeigt, erscheinen diese Aufhalter bei einem jeden Zweigespann und werfen sich demselben in den Weg, sogar auf die Gefahr hin gerädert oder zerstampft zu werden. Nur einem ist es indess geglückt, die Rosse der Gegenpartei zum Stürzen zu bringen. Ob dieses durch seine Geschicklichkeit veranlassten Unfalls jubelt er aber stolz auf.

Das Wechselgeschick des Circusrennens bot den Alten ein sinniges Bild des Lebens selbst dar, weshalb wir diese Spiele auf Sarkophagen so häufig dargestellt finden. Wer glücklich am Ziel angelangt war, hatte dadurch nicht mehr erreicht, als ein stilles Ruheplätzchen in einem dieser kühlen Steinsärge. Wie viele aber waren zu Schaden gekommen, bevor sie den Siegerkranz in ihrer Rechten emporgeschwungen und wie manchen hatte das Unglück dann noch ereilt, als er schon die gefahrvollen Meten zum letzten Mal umkreist zu haben meinte!

172. Das verhängnissvolle Wettrennen des Pelops und Oenomaus. Nr. 621.

Oenomaus pflegte die Freier seiner Tochter Hippodamia zu einem Wettrennen herauszufordern, das schon dreizehnmal mit dem Untergange des unglücklichen Bewerbers geendigt hatte. Sobald er nämlich diesen mit der Schnelligkeit seiner Rosse ereilte, erlegte er ihn mit seinem tückischen Speer. Als nun Pelops unter dem Schutz der Aphrodite der schönen Maid nahte, trat diese mit dem Myrtilus, dem Wagenlenker ihres Vaters, in ein verrätherisches Bündniss. Wächserne Naben liessen das Rad abrollen in dem Augenblicke, wo die Pferde am stärksten anzogen. Oenomaus stürzte rücklings zu Boden und brach das Genick, wie es uns die Darstellung dieses kleinen Sarkophags schildert. Die Tochter giebt durch das Ausstrecken beider Arme ihr Staunen kund, von dem es nicht klar ist, ob es mehr Schmerz über das Jammergeschick des Vaters an den Tag legt, oder Freude über die glückliche Rettung des Bräutigams verbirgt. Nur ihre Begleiterin, deren gealterte Züge die Amme erkennen lassen, wendet sich ab mit Entsetzen. Der ausdrucksvolle Gestus der gegen das

Kinn geführten Hand deutet die tiefe Trauer an, in welche sie sich versetzt sieht. Diese hat etwas Prophetisches und verkündet die unheilvollen Folgen, von denen diese Gräuelthat begleitet war.

In der Höhe erblicken wir an einem Bergabhang eine durch Meilenstein oder Meta bezeichnete Localgottheit, die auf den Schauplatz hinweist, wo jenes mythische Ereigniss stattgehabt haben sollte. Dieses aber ist selbst als ein Circusrennen gefasst und wir erblicken nicht blos an beiden Enden die Zielkegel, sondern zur Rechten ist sogar der Chor der Zuschauer angedeutet. Letzterer hat indess wohl eine tiefere Bedeutung. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge bezieht sich nämlich diese Darstellung auf ein verlorenes Drama, in welchem der Chor natürlich eine bedeutende Rolle spielen musste.

In der That hatte nicht blos Sophokles, sondern auch Attius, ein gefeierter römischer Tragiker, mit dem Cicero noch persönlichen Verkehr gepflogen hatte, diesen Gegenstand behandelt, und die von beiden Dichtern aufbehaltenen Bruchstücke machen es kaum zweifelhaft, dass das besprochene Relief den Inhalt jener gefeierten Dramen in origineller Weise abspiegelt. Unter den Sarkophagen steht dieses Denkmal ziemlich vereinzelt da, indem es sich durch eine seltene Einfachheit der Darstellung auszeichnet und gleichwohl in der Bewaffnung des Hauptthelden und vielleicht selbst in der Andeutung des Circus als Schauplatzes, den römischen Geschmack durchblicken lässt.

Wenn wir auf den Zusammenhang hingewiesen haben, in welchem diese naive Schilderung eines folgenreichen mythischen Ereignisses mit den erwähnten Schauspielen des griechischen und des römischen Dichters zu stehen scheint, so ist damit indess nicht gemeint, dass sie als eine Illustration derselben im modernen Geschmack zu betrachten sei. Solche Bilderparaphrasen sind den Alten in den besseren Zeiten wohl nie in den Sinn gekommen. Ueberall, wo sie die gestaltende Kunst zu Hülfe rufen, führt diese ihnen Anschauungen vor, welche das Wort des mächtigsten Sängers der Phantasie nicht zu bieten vermag. Die anspruchslosesten

bildlichen Darstellungen der Alten müssen daher nie als demonstrative Erläuterungen, sondern allezeit als Ergänzungen der durch die Poesie angeregten Vorstellungen betrachtet und gefasst werden. Nur derjenige, welcher sich in diesem Sinne mit ihnen beschäftigt und sich um das Verständniss der eigenthümlichen, keineswegs gelehrten, sondern echt volksmässigen Sprache, die sie, einer Steinschrift gleich, zu reden scheinen, bekümmert, kann aus ihrer Betrachtung dauernden Nutzen ziehen und sich durch sie wie durch die Lesung eines Gedichtes erbauen.

1. Gallerie der Candelaber.

In dieser Abtheilung sind alle diejenigen Denkmäler magazinartig aufgehäuft worden, welche man anderweitig nicht unterzubringen gewusst hat. Wäre Pius VI in seinem grossartigen Unternehmen nicht durch die Schwierigkeit der Zeitläufte unterbrochen worden, so würden viele der hier anspruchslos beigesetzten Kunstwerke wahrscheinlich eine nicht weniger prachtvolle und sachgemässe Aufstellung erhalten haben als die meisten der bisher betrachteten. Namentlich würden dadurch die herrlichen Candelaber gewonnen haben, deren sich nur wenige Museen rühmen können. Solche auf einen ungewohnten Glanz berechnete Decorationsarbeiten verfehlen, wenn ihnen mit der geeigneten Umgebung gleichsam ihr Lebenselement entzogen wird, zum Theil ganz ihre Wirkung. Man betrachtet sie dann gewöhnlich als Merkwürdigkeiten, im besten Falle als sinnvolle Schemata mit interessantem bildlichen Beiwerk, Niemand aber sieht sich durch ihren Anblick in eine Welt versetzt, in der ganz andere Anschauungsformen Geltung haben.

Aehnliches liesse sich von mehreren der hier zusammengestellten Prachtgefässe, Aren und ähnlichen Denkmälern sagen, die in einer solchen Gedrängtheit leicht unscheinbar werden. Um sie in ihre Rechte wieder einzusetzen, würde weit mehr Demonstrationsaufwand erheischt werden, als wir gegenwärtig zu machen berechtigt sind. Denn da wir darauf angewiesen sind, uns ausschliesslich auf dasjenige zu be-

schränken, was für Rom und die vaticanischen Sammlungen charakteristisch ist, so ist es uns nicht gestattet, bei jeder Blume, die am Wege steht, unsere Schritte anzuhalten. Wir müssen uns nothwendig auf das Wesentlichste beschränken, um das Eine, was noth thut, nicht aus dem Auge zu verlieren. In Betracht dessen, was praktisches Bedürfniss ist, kommt es vor allem darauf an, eine Anschauung aus dem Vollen zu gewinnen, bei welcher man sich des Vergnügens entschlagen muss, einzelne Bäume, ja ganze Baumgruppen in ihren malerischen Schönheiten zu bewundern, um eine Uebersicht der Bestände und des Waldes zu gewinnen.

Wir haben es daher auch sorgfältig vermieden, auf die Reize einzugehen, welche der kostbare Stoff so vieler in dem vaticanischen Museum aufbewahrter Denkmäler darbietet. In der Abtheilung, welche wir zu beschreiten im Begriff sind, würde sich mehr Gelegenheit zur Untersuchung der malerischen Elemente der seltensten farbigen Steinarten darbieten, als irgend sonst wo. Wir halten es indess nicht für rathsam, darauf einzugehen. Für denjenigen, welcher sich zu unterrichten wünscht, kommt es zunächst und vor allem darauf an, sich den Eindrücken gegenüber in einer geschützten Stellung zu halten und von dieser aus sie regeln zu lernen, um nicht ihrer despotischen Herrschaft vorzeitig zu verfallen. Denn es handelt sich ja nicht sowohl darum, unsere Sinne in eine fortwährende Aufregung zu versetzen, als vielmehr um eine Zerlegung der Täuschungsfactoren, deren Wirkungssphäre man in Uebersicht haben muss, bevor man gefahrlos mit ihnen verkehren kann. Denn bei echtem und dauerndem Kunstgenuss muss man sich alles Ernstes bemühen, sich der Mittel bewusst zu werden, welche der Erscheinung zu Grunde liegen. Nur dadurch können wir gegen letztere ein Unabhängigkeitsverhältniss gewinnen und durch dieses in unmittelbare Berührung mit den Ideen treten, die allein die Träger jedes wahren, nachhaltige Befriedigung gewährenden Kunstwerkes sind. — Erst wenn der angehende Freund des Schönen in der Anschauung der formellen Eigenschaften der Bildwerke eine gewisse Sicherheit und empirische Geläufigkeit gewonnen hat, wird er mit Nutzen auf die genauere Betrachtung des

Farbenspieles der bunten Marmorarten eingehen können, deren feinere Unterscheidung wiederum ein ganz eigenes Studium erheischt. Zu diesem eine Anleitung zu geben, behalten wir uns demnach vor und übergehen daher unterdess alle diejenigen Denkmäler, welche uns dann ausschliesslich beschäftigen werden. Denn nur auf diese Weise glauben wir sinnverwirrende Zerstreuung fern halten zu können.

173. Vogelnester mit Menschenkindern. Nr. 2 und 66.

Das Streben der griechischen Kunst, die ganze Natur gleichsam zu vermenschlichen, offenbart sich in diesen anmuthigen Kunstwerken auf eine ebenso naive als glorreiche Weise. Auf den Wipfeln knorriger Baumstämme gewahren wir Vogelnester. Sobald wir aber denselben nahen, strecken uns nicht unbefiederte Küchlein die hungrigen Schnäbel entgegen, sondern wir sehen uns von fünf lieblichen Kindlein angelacht. Der aus einer solchen Ueberraschung erwachsende Contrast hat etwas sehr Anziehendes, und er wird gesteigert, wenn wir uns jener grossartigen Metapher des Homer erinnern, durch welche er umgekehrt das massenhaft dahin welkende und stets wieder neu aufkeimende Menschengeschlecht den Blättern des Waldes vergleicht.

Der gabelartig gespaltene Baumstamm ist zum grösseren Theil neu, desgleichen das eine Nest, dessen Vorhandensein nur durch ein vereinzelt aufgefundenes Kind angedeutet war. Auch die Bewohner des anderen Nestes sind stark ergänzt, aber auf den Grund nachweisbarer Spuren hin. Da es sich bei einem derartigen arabeskenhaften Witz zunächst nur um die Idee handelt, so sind diese hinreichend, uns den artigen Gedanken nahe zu bringen.

In dem zweiten Vogelneste hat derselbe eine andere, nicht weniger ansprechende Wendung erhalten. Während nämlich dort die luftige Wiege von den kleinen Wesen wimmelt, ist hier alles still. Sie ruhen sanft bei und auf einander und erscheinen so bequem gelagert wie das Vöglein in der Hülle des Eies.

174. Kindliche Ueberraschung. Nr. 19.

Der lebensvolle Knabe, welcher den Gegenstand seiner Ueberraschung mit dem Zeigefinger auf eine eben so unschuldige als naive Weise andeutet und auf denselben zueilt, veranschaulicht uns die Empfindungen, mit denen auch ältere Leute beim Anblick einer Erscheinung, die uns eine reine poetische Freude gewährt, erfüllt werden. Obwohl die Bewegung, in die wir ihn gerathen sehen, höchst dramatisch geschildert ist, so glauben wir doch, dass es sich mehr um den Eindruck eines unerwarteten glücklichen Fundes, als um den Jubel über einen im Spiele gethanen guten Wurf handelt. Die Entdeckung eines Vogelnestes, wie die soeben betrachteten, würde ungefähr ein solches Empfindungsspiel hervorrufen müssen, und um sich jener Darstellung in dem Sinne zu erfreuen, in welchem sie unternommen worden ist, bedarf es der Sympathie mit diesem Knaben.

175. Colossaler Fusszehen. Nr. 26.

Das Bruchstück eines colossalen Fusszehens ist nicht blos an sich der Beachtung werth, da es einer Statue angehört, deren Höhe man auf ungefähr sechzig Palmen veranschlagt hat, sondern es verdient auch noch besondere Berücksichtigung wegen seines Fundortes. Es ist nämlich in der Nähe des Colosseums zum Vorschein gekommen, und, obwohl die Gegend nicht genauer angegeben wird, in welcher es ausgegraben worden ist, so liegt doch die Vermuthung nahe, dass man auf dasselbe bei Gelegenheit der Reinigung des Platzes vor dem Tempel der Venus und Roma gestossen sei. In diesem Falle ist es wahrscheinlich, dass es zu einem der beiden Götterbilder gehöre, die in jenem Doppeltempel aufgestellt waren. Lässt sich die Füglichkeit einer solchen vorerst freilich nur erst auf's Gerathewohl hin gemachten Annahme erweisen, so gewinnt dieser Rest ein erhöhtes Interesse und würde uns gestatten, Schlüsse auf die Pracht jenes Heiligthums zu machen, von dem wir gegenwärtig nur ein sehr dürftig erhaltenes Knochengerüste vor uns haben. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge gehört dieses

unscheinbare Ueberbleibsel zu einem Akrolithos, einer jener buntfarbigen Statuen, deren Köpfe und Extremitäten aus weissem Marmor angefügt waren.

176. Candelaberpaar von Otricoli. Nr. 31 und 35.

Die marmornen Prachtleuchter, welche vorzugsweise als ein Ergebniss des römischen Luxus betrachtet werden müssen, zeichnen sich nicht nur durch schöne und auf die Fernwirkung trefflich berechnete Verhältnisse, sondern auch durch ein äusserst sinnreiches Gedankenspiel aus, welches sich der Formen der organischen Natur in buntem Wechsel, nie aber mit blinder Willkür bedient. Eine dreiseitige, nach oben sich verjüngende Ara, welche auf arabeskenartig angefügten Löwentatzen ruht, pflegt die architektonische Grundlage zu bilden, auf welcher dann der Schaft kühn emporsteigt. Seine Bildung wird als die Schöpfung des Pflanzentriebes betrachtet, dessen weise bemessene Thätigkeit sich durch die verschiedenartigsten Blätter- und Stengelformationen der Reihe nach kundgiebt, und das lichthungerige Emporstreben, welches sich in Wachsknoten immer aufs Neue concentrirt und von diesen aus abermals zu treiben beginnt, bis sich das Ganze mit einer jener Schalen krönt, die es wie eine Sonnenblume zum Abschluss bringen, findet darin einen sinnvollen Ausdruck.

Auf den Seitenflächen der erwähnten Aren sind nicht selten mythologische Schilderungen angebracht, die namentlich durch die geschickte und sinnvolle Zerlegung der Composition in drei engbegrenzte Bilder überraschen. Denn da die Felder für nicht mehr als eine Figur, höchstens für eine wohlgefügte Gruppe Raum darbieten, so müssen die einzelnen Gestalten so geordnet werden, dass sie als selbständige Darstellungen erscheinen, welche erst in der Phantasie des Betrachtenden wieder zu einem untrennbaren Ganzen zusammentreten.

Auf der einen Seite des ersten der beiden Candelaber erblicken wir einen Silen in Opfertracht. Die kurzärmelige Tunica ist durch ein um die Hüften gebundenes Tuch zusammengegürtet. Er hält in der Linken eine Schale mit

Früchten empor, welche er der Gottheit darzubringen im Begriff ist, in der Rechten hat er einen Krug zur Spende bereit. — Im zweiten Felde erscheint ein tanzend daher jubelnder Faun, welcher mit der Linken das Pantherfell ausbreitet und in der Rechten das Pedum hält. Die bunten Massen der vom Winde bewegten Thierhaut leihen diesem Theile der Composition ein sehr volles Ansehen, das mit den zarten Umrissen der schlanken Figur, welche ohne einen solchen Hintergrund mager erschienen sein würde, mächtig contrastirt. — Die von heiliger Begeisterung ergriffene Bacchantin, welche das dritte Feld ausfüllt, ist von einer reichen Gewandung umflossen, deren Wirkung noch dadurch erhöht wird, dass der von beiden Händen gefasste Schleier sich über ihrem Haupte wie ein Bogen wölbt. Sie bietet gleichsam dasselbe Motiv in einer anderen Tonart durchgeführt dar.

Die Alten lieben es, dem bacchischen Taumel die apollinische Gesetzmässigkeit und harmonische Ruhe gegenüber zu stellen. In dem einen Felde der Basis des anderen Candelabers erscheint daher Apollo selbst auf einem Felsensitze ruhend, die Linke auf die Leier gestützt, während er mit der über das Haupt geworfenen Rechten seinen weiten Mantel nachzieht. Er ist dargestellt als glorreicher Sieger, wie wir aus dem Inhalt der nächsten Gruppe entnehmen. Diese zeigt uns den an einem Fichtenstamm aufgehangenen Marsyas, welcher von dem dabeistehenden Olympus beweint wird. Die Flöten, deren prahlerisches Rühmen den der musikalischen Sinnenlust ergebenen Satyr zu Falle gebracht hat, sind als Siegestrophäe des Apollo beigefügt. Die Figur des mit der Vollziehung des grausamen Gerichtes beauftragten Scythen bringt diese dreigliederige Composition zum Abschluss. In der Linken hat er eine Lanze und mit der Rechten hält er das zum Abhäuten der Opferthiere bestimmte Scalpirmesser, welches er auf den vor ihm aufgethürmten Felsenmassen scharf geschliffen hat, so vor sich hin, dass sein Blick auf der Schneide hinstreichen kann. Man sieht ihm die Lust zu seinem grausamen Beruf an, und in der regelrechten Vorbereitung der schauerlichen Operation tritt uns diese selbst vor Augen, ohne dass uns der Künstler mit

den ekelerregenden Einzelheiten derselben behelligt. Der unerbittliche Barbar tritt eben nur als ein Diener der Gerechtigkeit auf, der Marsyas in seinem verwegenen Wettstreit mit Apollo verfallen ist.

177. Eiförmiges Aschengefäss aus feinkörnigem Granit. Nro. 48.

Eier als Auferstehungssymbol sind in etruskischen Gräbern häufig aufgefunden worden. Die eiförmige Gestalt dieses Aschenkruges ist daher nicht als zufällig oder gleichgültig zu betrachten, sondern hat offenbar den Zweck und die Absicht, auf die Palingenesie anzuspielen, deren die Alten das zu Asche gebrannte Todtengebein fähig erachtet und besonders deshalb auch so liebevoll gepflegt und aufbewahrt haben.

178. Schlafender Satyr aus grünem Basalt. Nro. 52.

Diese Statue eines seinen Rausch verschlafenden Satyrs ist vorzüglich durch das harte Material merkwürdig, aus welchem sie gearbeitet ist und das auf die Formenbildung und Stylisirung eine entschiedene Rückwirkung ausgeübt hat. In Betracht der überwundenen technischen Schwierigkeiten ist die Arbeit nicht unverdienstlich und da die Composition ebenfalls nach Maassgabe des spärlich begränzten Steinblocks hat modificirt werden müssen, so macht auch diese auf Beachtung Anspruch. Mit dem linken Arm ruht er auf seinem Schlauch, während die Rechte das pinienbekränzte Haupt stützt.

179. Gruppe eines verwundeten und von einem Pan in Pflege genommenen Satyrs. Nro. 74.

Bei der Ausschmückung von Springbrunnen haben sich die Künstler des Alterthums besonders witzig und erfinderisch gezeigt. Figuren aus dem Gefolge des Bacchus sind vorzugsweise zur Belebung derselben verwandt worden. Sie sind meist komisch gefasst und bieten einen lustigen Anblick dar.

Die äusserst geschickt componirte Gruppe eines am

Fusse verwundeten Satyrs, dem ein gutmüthiger Bocksfüssler die Schmerzen durch Beseitigung des unter die Haut getretenen spitzen Gegenstandes zu lindern sucht, ist reliefartig angeordnet, so dass sie sich auf einer geradlinigen Basis mehr in die Breite als in die Tiefe entfaltet. Der Ausdruck täppischer Sorgfalt, welchen der behutsam zu Werke gehende Pan darbietet, ist trotz der rohen Ausführung dieser Decorationssculptur vortrefflich. Mit diesem contrastirt in ergötzlicher Weise das klägliche Gebahren des gemarterten Satyrs, welches unwillkürlich an die Ausgelassenheit erinnert, die ihm diese Pein verursacht. Noch ist sein Haupt mit einer Zapfenkrone bekränzt, in welcher er im wilden Tanzreigen einhergetollt ist, und noch hält er den Schlauch in Händen, dem er so weidlich zugesprochen hat. Maasslos aber wie er in allem ist, so weiss er auch seine Schmerzen nicht zu beherrschen und über diesen vergisst er selbst den köstlichen Inhalt des Weinschlauches. Er entgleitet seiner Hand und da er einmal geöffnet und von dem darauf gestützten Arm zusammengepresst wird, so spritzt das unter einem Druck befindliche Nass mit Macht daraus hervor. Hiermit hat der Künstler ein sinnvolles Motiv zu einer Brunnenverzierung gewonnen. Der Wasserstrahl vergegenwärtigt den nutzlos und verschwenderisch verspritzten Wein, und der Fall, welchen das durch eine Röhrenleitung herbeigezogene Quellwasser hat, wird dem Wanderer unter dem fasslichen Bilde des Druckes vor die Seele gebracht.

Das schön begränzte Linienspiel dieser Gruppe ist von einer überraschenden Anmuth. Das Ganze umschliesst ein sehr regelmässig gebildetes Rechteck, ohne dass die Anordnung der Hauptmassen den geringsten Zwang erlitten hat. Die Mannigfaltigkeit, welche die Umrisse im Inneren der Composition darbieten, ist reizend und wird noch besonders dadurch erhöht, dass die zahlreichen Durchbrüche die Wirkung der sich scharf absetzenden Glieder beider Figuren auf das schönste steigern. Wäre die Ausführung der Erfindung ebenbürtig, so würden wir in dieser aus Villa Mattei stammenden Gruppe eines der sehr vorzüglichen Werke alter Kunst besitzen.

180. Die ephesische Diana. Nro. 81.

Die Diana der Ephesier ist eines der Räthselgebilde alter Kunst, in denen sich die Phantasie des Morgenlandes mit der mehr rationellen Anschauungsweise des Abendlandes begegnet. Letztere hat bei der Anordnung der auf dieses mumienartige Idol gehäuften Symbole zwar nicht zur vollen Geltung gelangen können, allein es ist dadurch nicht blos der Anblick des Ungeheuren gemässigt und gemildert, sondern auch der naturphilosophische Ideengang in geregelte Bahnen eingelenkt worden. Bei alledem ist aber des Befremdlichen und Ueberwältigenden genug zurückgeblieben, und es möchte eine schwierige Aufgabe sein, den Pantheismus, der sich hier offenbart, zu einer Darstellung zu bringen, welche alle Hauptmomente desselben zu umfassen und gleichzeitig jedes einzelne Glied einer zwar unvermittelten, aber vollen Naturbetrachtung unverletzt zu bewahren im Stande wäre.

Die jungfräuliche Göttin tritt uns mit den Brüsten alles Lebens entgegen, an denen sie jegliche Creatur gross nährt. Die verschiedenen Thierreiche bilden ihr lebendiges Kleid, welches durch eine Reihe von Gürteln eingeschnürt und durch Längenstreifen zellenartig eingetheilt ist. Ihre Arme sind ausgestreckt, als seien sie zum Gebet erhoben und mit Bezug auf das Ausdauernde dieser Stellung sind sie auf Münzen, die diese Göttin darstellen, fast ausnahmslos von Stäben unterstützt. Auf ihren Schultern erscheint der König der Thiere durch vier Individuen vertreten.

Der obere Theil der Brust ist mit einem doppelten Halsband geschmückt. Das eine ist aus einem reichen Blumenkranz gebildet, während von dem anderen die Früchte des Königs der Bäume, Eicheln herabhängen. Der halbmondförmige Raum, welcher zwischen Hals und Brust offen bleibt, nimmt die Horen, welche geflügelt erscheinen, auf. Sie begegnen sich einander zwischen den vier Zeichen des Thierkreises, die den Eintritt der Sonne in die Frühlingsnachtgleiche und ihre rückgängige Bewegung verkünden. Stier,

Zwillinge, Krebs und Löwe deuten die schöpferische Zeit des Jahres an.

Das Haupt ist von einem Nimbus umgeben, in welchem sich die Himmelssphäre spiegelt. Auch diese ist von Geschöpfen belebt, welche durch chimärenartige Flügelwesen, in denen das hochwandelnde Geschlecht der Ziegen mit dem Adler gepaart erscheint, angedeutet sind.

Ihr Haupt endlich wird von einer mit Thoren durchbrochenen Mauer gekrönt. Diese genügt, das Menschengeschlecht anzudeuten, welches hinter diesem Zinnenschutz die festen Sitze der Cultur erlangt und von diesen aus die ganze belebte Natur sich unterthan gemacht hat.

Um einen richtigen Begriff von der Bedeutung dieses seltsam gestalteten Götterwesens zu gewinnen, müssen wir uns vergegenwärtigen, dass Artemis mit Apollo ursprünglich eins ist, was die Mythologie dadurch ausdrückt, dass sie sie zu Zwillingsgeschwistern macht und auf ihre Untrennbarkeit wohl auch durch die Sage von einem sie umschliessenden Ehebund geheimnissvoll anspielt. In der späteren hellenischen Anschauungsweise tauschen sie gleichsam die Rollen aus, und Apollo bietet nicht selten als Musenführer eine frauenhafte Erscheinung dar, während Artemis als Amazonenkönigin sich aller weiblichen Gefühle entschlagen zu haben scheint. In dem ephesischen Idol tritt dagegen das ewig Weibliche mit Macht hervor und, was die gemeine Fabellehre nur flüchtig berührt, dass sie nämlich das Wild nicht blos jagt und erlegt, sondern auch pflegt und hegt, kommt hier als Grundgedanke zur Ausführung.

Wer indess durch diese Vergleichung mit Apollo sich wollte verleiten lassen, die ephesische Diana ohne Weiteres für eine Sonnengöttin anzusprechen, würde sich um die Früchte seiner Untersuchungen bringen und nicht viel mehr dadurch gewinnen, als wenn er die lebensvollen Gebilde der Hekate, des Serapis und ähnlicher analoger, aber keineswegs identischer Götterwesen im Mörser zerstiesse und daraus eine Essenz bereitete, welche ebensowohl als wohlriechendes Kräuterwasser wie als Räuberessig dienen könnte. Den frischen Duft der Natur aber, der die mythologischen Begriffe so an-

ziehend und erquicklich macht, können solche grammatische Weingeistpräparate nicht ersetzen.

Auch dieses Götterbild ist durch Gavin Hamilton in dem durch ihn trocken gelegten Weiher der Villa des Hadrian aufgefunden worden.

181. Die Ermordung der Klytaemnestra und des Aegisthos. Nro. 82.

Die tragische Verwickelung, welche des Orestes beim Tode seines Vaters wie eine unselige Erbschaft harrte, ist nach dem Vorgang der dramatischen Poesie, welche an der Entfaltung jenes grausamen Geschicks ihre sühnende Macht am grossartigsten und herrlichsten offenbart hatte, häufig auch durch die bildende Kunst zur Darstellung gebracht worden, und für den Schmuck von Sarkophagen ist dieser Gegenstand nachmals sehr beliebt geworden. Auf dem unsrigen, welcher aus Palazzo Barberini stammt, erblicken wir das Freundespaar in dem verhängnissvollen Augenblick, wo die durch Apollo selbst verlangte Rache an den Mördern des Agamemnon vollzogen worden ist. Pylades hat den Aegisth vom freventlich ererbten Thronsessel des grossen Königs von Argos gestossen und Klytaemnestra ist unter den Händen ihres eigenen Sohnes zu Boden gesunken, am Fusse des Hausaltares, welchen ein neben ihr knieender Diener vorsichtig hinwegnimmt, um ihn nicht durch Blutschuld entweiht zu sehen.

Kaum ist die furchtbare That vollbracht, als die Furien mit Fackelbrand und Schlangenbissen nahen. Sie brechen hinter dem Teppichbehang hervor, welcher von einer bärtigen Herme, die Zeuge der gleichen Gräuelthat der Klytaemnestra gewesen ist, getragen wird. Orestes scheint bereits von Wahnsinnschaudern überfallen zu sein und wir müssen ihn uns fortan flüchtig denken wie ein von Jägern und Hunden verfolgtes Wild.

Allein die Zeit, welche alles ermüdet, hat auch die Rachegöttinnen eingeschläfert. In einer schön gedachten Gruppe sehen wir sie alle drei beisammen, die eine auf ihr Doppelbeil gestützt, die andere mit dem Kopf auf ihre Kniee

gelehnt, die dritte auf einem Felsabhang ruhend, während die Schlange ihrer Hand entgleitet. Aber in diesem Augenblick ertönt die gellende Stimme des Schattens der Klytaemnestra, welcher, wenn er nicht durch die von der Mordscene abgewandte gealterte Frauengestalt selbst dargestellt ist, durch diese Figur doch auf dem Wege eines nicht unhäufigen Parallelismus der Aequivalens angedeutet wird. Indem sie beide Hände abwehrend erhebt und sich lossagt von der Theilnahme an der Gräuelthat, ruft sie laut nach Hülfe und mit Bezug auf die in Schlaf gesunkenen Furien nach Rache. Insofern sie zur Mittelgruppe gezogen wird, bildet sie das entsprechende Glied zu dem mit dem Altar am Boden knieenden Diener und muss dann als Schaffnerin oder Amme angesprochen werden.

In der dritten Scene zur Rechten des Beschauers ist die Sühnung des Orestes durch den Lorbeer des Apollo am delphischen Dreifuss dargestellt. Auch hier begegnet er einer der Grauenschwestern, die ihn bis zur Schwelle des Heiligthums verfolgt hat. Diesmal aber ist sie nicht blos als eingeschläfert, sondern gleichsam als entschlummert und begütigt zu betrachten. Der umgekehrte Fackelbrand ist im Erlöschen und die Schlange eilt in ihre finstere Höhle zurück.

Der Verlust der Deckelfriese ist bei ähnlichen Sarkophagen ein sehr grosser und beachtenswerther. Denn durch die Schlussdarstellungen derselben erhielten die Hauptschilderungen nicht blos eine volle und poetische Abrundung, sondern sie wurden durch den darin entfalteten Parallelismus auch wesentlich verdeutlicht und erläutert. So hat man über diesem Basrelief wahrscheinlich die schöne Sage von der Einholung der Iphigenia und des Palladiums in einer sinnvoll entfalteten Bilderreihe erblickt, welche den langen Zeitraum, der zwischen die unheilvolle, durch die Pflicht gebotene That und den Versöhnungsmoment zu liegen kommt, ausfüllt.

An den Seitenflächen unseres Sarkophags erscheinen Sphinxe, welche als das stehende Bild des alles hinraffenden Todes zu betrachten sind. In der That hat die eine einen Widderkopf unter ihren blutigen Tatzen, wodurch auf die nimmer zu sättigende Gier dieses Pestungeheuers angespielt

wird. Da dasselbe auf Sarkophagen der verschiedenartigsten Darstellungen vorkommt, so ist kaum an eine andere Deutung zu denken erlaubt, als die, welche eine solche poetische Uebertragung an die Hand giebt.

182. Gefässtragender Phrygier. Nro. 87.

Diese gratiös gedachte und geschickt componirte Figur eines knieenden Phrygiers, der eine schwere Last schultert, scheint zu einer grösseren Gruppe zu gehören, in der vielleicht, wie man scharfsinnig vermuthet hat, die Auslösung des Leichnams des Hektor dargestellt gewesen ist. Da die rechte an der Hüfte anliegende Hand alt ist, so kann trotz des Verlustes beider Arme über die Anordnung des Ganzen kein Zweifel obwalten. Das schön verzierte Gefäss aus graulichem Marmor gehört ursprünglich nicht zu dieser Statue, hat aber auf den Schultern derselben einen passenden Platz gefunden.

183. Schale, von drei kauernden Silenen getragen. Nro. 90.

Sowie wir in der Architektur die Säulen durch Karyatiden und Telamonen vertreten sehen, so hatte die bildende Kunst der Griechen bereits in einer sehr frühen Zeit die Menschengestalt auch zum Träger von Gefässen und allerlei Geräthen auserkohren. Durch den Erfindungsreichthum, der sich auch bei dieser Gelegenheit offenbarte, sind die anmuthigsten Phantasiegebilde in's Leben gerufen worden, die um so mehr überraschen, als sie fast ausnahmslos aus dem Gedankenzusammenhang hervorwachsen, dem sie zu dienen bestimmt sind. Dieses sinnige Bildungsvermögen zeigt sich unter anderen an dem Springbrunnen thätig, welcher aus der an Denkmälern der mannigfaltigsten Art so reichen Villa der Servilier an der Via Appia stammt. Obwohl von dem Wasserbecken nur Bruchstücke und von den sie stützenden Lastträgern nur zwei aufgefunden worden sind, hat man nach diesen Anzeichen doch das Ganze mit ziemlicher Sicherheit wiederherstellen können, so dass von der Schönheit der Gesammtwirkung nichts verloren gegangen ist.

Die derben Gestalten, welche unter der ihnen auferlegten Last keuchen, sind jene nichtsnutzigen Silenen, die wegen ihrer Trägheit und Genusssucht sprichwörtlich geworden waren. Sie schauen gar kläglich aus und der komische Contrast, den ihr bärtiges stämmiges Ansehen darbietet, wird noch sichtlich dadurch vermehrt, dass sie wie Hercules mit einer Löwenhaut bekleidet sind, während man ein Eselsfell erwarten sollte. Sich die schwere Bürde zu erleichtern, haben sie ihre Schläuche in Lastkissen verwandt und dadurch den Druck des harten Gegenstandes nicht blos vermindert, sondern auch gleichmässig über ihre Schultern vertheilt. Dieser aber wirkt auch auf den Inhalt jener classischen Weingefässe, und in Folge davon sehen wir das Wasser nach drei Seiten von dieser Brunnengruppe ausströmen.

184. Candelaberpaar aus S. Costanza. Nro. 93 und 97.

Der mit Fruchtgehängen, Palmetten und Akanthusblättern verzierte Schaft dieser schönen Prachtleuchter hat die Gestalt der Docke, von der die neuere Architektur einen so unmässigen Gebrauch gemacht hat. Die Alten verglichen sie, wie die Benennung Balaustium bezeugt, der Form der wilden Granatfrucht, die indess schwerlich in diesem ornamentalen Zusammenhang ihre symbolische Bedeutung bewahrt haben dürfte.

Auf den drei Seiten der ausgeschweiften Basis, die von arabeskenartig gebildeten Sphinxen getragen und an den oberen Enden mit Widderköpfen geschmückt ist, erscheint je ein in Blattgewinde auslaufender Amor, von denen der eine einen Fruchtkorb in der Linken emporhält, während der zweite Trauben pflückt und der dritte sich eine Binde um die Schläfe legt. Leider sind diese äusserst gratiös gedachten und schön gearbeiteten Figuren durch barbarische Meisselhiebe fast ganz zerstört. Die consequente Durchführung dieses Unfuges scheint durch die Absicht veranlasst gewesen zu sein, das Heidnische an diesen zu Kirchengeräthen verwandten Denkmälern zu tilgen, was geschehen sein wird, als man sie in das zu einem christlichen Heiligthum umgewan-

delte Grabmal der H. Constanza versetzt hatte. Wahrscheinlich stammen diese marmornen Prachtgeräthe sammt denen, welche nach S. Agnese gebracht worden waren, aus dem nahegelegenen circusartigen Gebäude.

185. Ganymed mit dem Adler scherzend. Nro. 104.

Das Zusammentreffen des lieblichen Phrygerknaben mit dem Adler des Zeus hat die alte Kunst, und namentlich auch die Sculptur vielfach beschäftigt. In dieser anmuthigen Gruppe sehen wir beide in echt kindlicher Weise mit einander spielen. Der kleine Ganymed wiegt sich gleichsam zwischen den Schwingen des mächtigen Vogels, dem er sich arglos hingiebt. Das Ganze ist naiv und schön gedacht, und weist auf ein verdienstreiches Vorbild hin.

186. Ganymed vom Adler entführt. Nro. 119.

Leochares, einer der Künstler, die an dem weltberühmten Grabmal des Mausolus thätig gewesen sind, hatte in einer Bronzegruppe den Ganymedes in dem Augenblicke dargestellt, wo er von dem Adler zu den Wohnungen des Zeus emporgetragen wird. Plinius rühmt an dem lebensvoll gebildeten Thiere, dass es den zarten Leib des schönen Jünglings mit seinen Klauen auch durch das Gewand hindurch zu schonen und gleichzeitig sich bewusst zu sein scheine, wem es diese süsse Last entgegentrage. Diese äusserst charakteristischen Angaben stimmen genau mit den Eigenschaften der auf uns gekommenen Wiederholungen in Marmor. Die Schonung, mit welcher der raubsüchtige Vogel die köstliche Beute behandelt, und die Ungeduld, ja das stolze Gefühl, mit der er sie himmelwärts entführt, sind selbst in einer so unvollkommenen Nachbildung dieses Meisterwerkes deutlich angegeben.

Die Composition giebt uns einen klaren Begriff von der Kunstrichtung, welche die neuattische Schule, der Leochares angehört, eingeschlagen hatte. Das dramatische Element macht sich in ihr mächtig geltend, wie dies auch aus der Vergleichung der Friesdarstellungen vom Mausoleum mit denen des Parthenon hervorgeht. Während hier alles in einer episch reichen Entfaltung still voranschreitet, setzen sich dort

die Gestalten in eine gewaltige Bewegung. Um ihnen den nöthigen Raum zu sichern, wird ihre Zahl vermindert und die Darstellung zieht sich auf Hauptmomente zusammen, in denen sie ihre ganze Kraft entfaltet.

In unserer Gruppe, von der wir trotz der Zerstörung der freistehenden Theile, da sich diese mit Sicherheit haben ergänzen lassen, eine vollständige Uebersicht erhalten, ist alles darauf berechnet, die Entführung des gottgeliebten Knaben zu schildern. Er blickt ruhig und voll Hingebung an sein Schicksal empor und scheint sich der Versetzung in eine höhere Daseinssphäre zu freuen. Die von den Schultern herabwallende Chlamys bedeckt nur den oberen Theil der Brust, und die schön geschwungenen Umrisse des schlanken Körpers setzen sich anmuthreich ab.

Am Fusse des Baumstammes, welcher der Gruppe zur Stütze dient und gleichzeitig die waldigen Höhen des Ida bezeichnet, liegt die Hirtenpfeife, mit der sich der unschuldige Knabe ergötzt hatte, als er von dem Schauplatz seiner stillen Freuden abberufen wurde. Ein auf der anderen Seite kauernder Hund schaut verwundert und sehnsüchtig seinem Herrn, dem er mit Treue anhangt, aber nicht folgen kann, nach. So anspruchslos ähnliche Nebensachen behandelt sind, so sind sie in einem solchen Zusammenhange doch symbolisch ausdrucksvoll. Der Gegensatz, welchen der beschwingte Aar zu dem an die Scholle gefesselten Hund darbietet, ist bezeichnend und regt die Idee des Trennungsschmerzes an, welcher keiner irdischen Creatur erlassen wird, selbst dann nicht, wenn das Gefühl höherer Glückseligkeit ihn vergessen macht. Die Alten, welche das frühe Ableben reich begabter Kinder unter dem Bilde des vom Adler geraubten Ganymedes darzustellen und in seinen Folgen zu schildern liebten, haben diese wehmüthigen Empfindungen bis zu ihren zartesten Wurzelfasern zu verfolgen gewusst und sie mit einem wunderbaren Geschick in Symbole zu fassen verstanden.

187. Das Wiedersehen des Protesilaus und der Laodamia. Nro. 112.

Der merkwürdige, vormals Barberinische Sarkophag, wel-

cher das Wiedersehen der Laodamia und des ihr am Hochzeitstage entrissenen Gatten darstellt und in seinen Vorgängen und Folgen schildert, stammt aus dem schön gemauerten Backsteingrab, welches jetzt noch auf der Strasse, die von Rom nach Albano führt, steht. Auf der linken Querseite erblicken wir die bittere Trennungsscene des Protesilaus von seiner noch mit dem bräutlichen Schleier geschmückten Gemahlin. Ein Schildknappe blickt nach den ungeduldig draussen harrenden Gefährten zurück.

Die Vorderseite bietet drei Hauptbilder dar, von denen die beiden seitlichen wiederum in ebenso viele Unterabtheilungen zerfallen. Links ist die Landung der Griechen geschildert, bei welcher Protesilaus sich durch die List des Odysseus, der auf sein Schild gesprungen war, ohne das troische Gebiet zu berühren, hatte täuschen lassen. Da er der Erste gewesen, welcher das feindliche Land betreten hatte, musste er einem Schicksalsspruche zufolge, der lange die Ausschiffung des Griechenheeres unmöglich zu machen schien, auch als der Erste durch Hektor's Hand fallen. Wir sehen ihn bereits leblos am Boden liegen und neben ihm das verschleierte Schattenbild der Seele, welches Hermes der Psychopompos in Gewahrsam nimmt.

Um die dritte Scene verstehen zu können, müssen wir vorerst einen Blick auf den in dem Hauptbilde zur Rechten geschilderten Seelenzustand der Laodamia werfen. Diese liegt, von schweren Träumen gequält, auf dem Siechbett, auf welchem auch Akastos sitzt, in tiefe Trauer versenkt über die Todesnachricht des Eidams und das Schicksal der untröstlichen Tochter. Dieser erscheint der dahin gestorbene Gatte als Traumbild, emporgeschworen durch bacchische Gebräuche, an welche die vor einer mit gekreuzten Thyrsusstäben geschmückten Aedicula aufgestellte Maske und die am Boden liegenden Flöten und Cymbeln erinnern. Ihr Flehen, den geliebten Gatten noch einmal zu umarmen, wird von den sonst unerbittlichen Göttern der Unterwelt erhört, und Mercur führt den Todten noch einmal in's Leben zurück.

Vor der Grabesthür begegnen Beide einander zu schmerz- und wonnereichem Wiedersehen. Laodamia macht den be-

kannten Trauergestus, indem sie den linken Arm gegen das Kinn führt. Beide reichen sich einander die treue Rechte. Aber die Begegnung ist nur von kurzer Dauer. Dem Todten ist es nicht vergönnt unter den Lebenden zu verweilen: rechts sehen wir ihn bereits wieder als verhüllten Schatten der Barke des Charon zueilen, vom Hermes abgeführt wie zuvor. Der finstere Fährmann streckt ihm die Rechte entgegen, als ob er den Lohn für die Ueberfahrt in Empfang nehmen wolle.

Die freudenlosen Räume der Unterwelt sind auf der anderen Querseite durch die drei vornehmsten Höllenqualen angedeutet. Sisyphus kniet am Boden, nachdem er abermals die schwere Last des nimmer rastenden Felsblocks auf seine Schultern genommen hat, um noch einmal den nutzlosen Versuch zu machen, sie an den Ort ihrer Bestimmung zu befördern. Ixion ist zwischen die Speichen des Rades eingeflochten, welches ewig rückwärts rollt und ihn jeden Augenblick in den Abgrund zu reissen droht, ohne je seinen Qualen ein Ende zu machen. Tantalus endlich, von ewigem Durst gequält, führt mit beiden Händen das labende Nass an die brennenden Lippen, bevor es aber diese berührt, ja in dem Augenblicke, wo er den lechzenden Mund damit zu letzen hofft, gleitet die vorsichtig erfasste Welle stromweise durch seine Finger.

Obwohl die Composition der Vorderseite etwas Verworrenes hat und wahrscheinlich von einem Künstler herrührt, der, ohne Berücksichtigung berühmter Vorbilder, die Zusammenstellung der zahlreichen Gruppen auf eigene Faust hat versuchen wollen, so haben die vielen dadurch angeregten Beziehungen der tiefsinnigen Sage doch etwas überaus Ergreifendes, und lassen uns namentlich das mächtige Pathos ahnen, welches die dramatische Darstellung des Euripides in der Schilderung des durch bacchische Ekstase gesteigerten Seelenwehs der Laodamia offenbart haben wird.

188. Sitzende Statuette des Sophokles. Nro. 134.

Bei dem hohen Interesse, welches alle den Sophokles betreffenden ikonographischen Denkmäler darbieten, dürfte die geistvolle Statuette bemerkenswerth sein, welche den grossen

dramatischen Dichter sitzend darstellt. Die Züge des Kopfes zeigen hinreichende Porträtähnlichkeit, um ihn wiederzuerkennen, und auch in seinem übrigen Behaben scheint sich der Charakter zu bewähren, den wir in der prachtvollen Statue von Terracina des Näheren kennen lernen werden. — Eine andere sitzende Statuette, welche den Namen des Sophokles auf dem Thronsessel eingegraben zeigt und nahebei unter Nro. 92. aufgestellt ist, hat dagegen nichts mit ihm gemein.

189. Fresken von Tor-Marancio.

An den Wänden dieser Abtheilung sind acht kleine Freskobilder eingemauert, welche vier schwebende Frauengestalten mit Füllhörnern, Fackeln und Blumenkörben, und gegenüber ebenso viele Satyrn mit ähnlichen Attributen tanzend darstellen, von denen der eine einen kleinen Knaben auf seinen Schultern trägt. Obwohl diese Gemälde eine nur decorationsmässige Behandlung zeigen, so sind sie doch nicht blos ihrer Lebendigkeit, sondern auch ihrer Farbenfrische wegen beachtenswerth, da die meisten Wandmalereien dieser Art, welche aus römischen Ruinen stammen, zu Grunde gegangen oder doch wenigstens verblasst sind, was immerhin zu beklagen ist, da sie sich in manchen Einzelheiten von den pompejanischen Fresken unterscheiden.

190. Mosaik mit Küchenvorrath. Nro. 131.

Auf diesem Mittelstück des Fussbodens eines Speisesaals sind diejenigen Rohproducte mit glänzenden Farben dargestellt, welche man auch wohl heutzutage an den Schaufenstern der Garköche als Lockspeise für leckere Gäste ausgestellt sieht. Wir erblicken hier einen fetten Capaun bereits gerupft und für den Bratspies hergerichtet, und daneben Fische und Seefrüchte, deren Frische die hellschillernden Farben verkünden. Als Zugemüse ist ein mächtiges Bündel zarter Spargelstengel, die der Südländer der Wildniss entnimmt und grün liebt, beigefügt. Den Nachtisch endlich bildet eine Dattel-traube.

Die Anordnung des Ganzen ist geschmackvoll, und die malerische Behandlung, sobald man sich nur erinnert, dass

diese Art der Kunstrichtung nicht mehr beansprucht, als die Wirkung eines Teppichs wiederzugeben, vortrefflich zu nennen.

191. Candelaberpaar von S. Agnese. Nro. 157 und 219.

Während die dreiseitigen Basen mit geringen Abänderungen denen von S. Costanza ähnlich sind, lehren uns die hochaufragenden Schäfte die Mannigfaltigkeit kennen, welche die Alten in diesem Theil solcher Prachtgeräthe zu entfalten liebten. Akanthusdocken sind so über einander aufgethürmt, dass die untere einem umgestürzten Fruchtkorbe ähnelt, und den drei übrigen aufsteigenden zur Grundlage dient. Zwischen diesen Balaustren sind doppelte Schalen angebracht, die einander bald den Rand, bald den Boden zukehren. Auf dem Gipfel dieser Säule steht eine mit Pfeifen verzierte kraterförmige Vase.

Trotz der Einfachheit der angewandten ornamentalen Mittel ist eine recht reiche Wirkung erzielt worden, wobei noch der nicht unerhebliche Vortheil gewonnen worden ist, dass sich ein solcher Marmorleuchter mit Leichtigkeit auseinandernehmen und wieder zusammensetzen, daher auch trotz seines grossen Gewichts mit grösserer Bequemlichkeit, als dies sonst möglich sein würde, von der Stelle bewegen lässt. In dem Gebäude, aus welchem diese beiden Candelaber stammen, sind vielleicht noch mehrere andere aufgestellt gewesen, wie der Umstand zu beweisen scheint, dass sie mit einem dritten verbunden waren, welcher in S. Agnese zurückgeblieben ist. Dort kann man besser als hier die schöne Wirkung beurtheilen lernen, welche ähnliche Denkmäler in den weiten Räumen gemacht haben müssen, für die sie ursprünglich bestimmt gewesen sind. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge standen sie in den Säulenzwischenräumen eines Prachtgebäudes aufgereiht, dem auch die beiden aus S. Costanza entnommen worden sein werden. In einem solchen Wechsel mit verwandten architektonischen Gliederungen mögen sie einen magischen Effect gemacht haben.

192. Victoria an Trophäen gelehnt. Nro. 162.

Diese originell gedachte Statue der Siegesgöttin stellt diese gleichsam freudeberauscht dar, indem sie sich an einen mit erbeuteten Waffen geschmückten Baumstamm lehnt und ihr eigenes Haupt mit einem langbehaarten Helme krönt. Den Schemel ihrer Füsse bilden ebenfalls Brustharnische und ein Schiffsschnabel. Sie ist von einem Mantel bekleidet, welcher von der linken Schulter herabfällt und den ganzen Oberkörper bloss lässt. Die häufige Wiederkehr des Kopfes, der den Ausdruck einer wahrhaft bacchischen Wonnelust zeigt, und namentlich in einem Exemplar eine zarte Schönheit entwickelt, macht es unzweifelhaft, dass wir in dieser Gruppe die Nachbildung eines berühmten griechischen Werkes besitzen. Die Anordnung des Ganzen ist äusserst geschmackreich und anmuthsvoll, die Erhaltung glücklich. Nur der rechte Arm mit dem Kranze ist neu.

Dieses merkwürdige Denkmal stammt aus Palast Altemps.

193. Candelaber der Diana. Nro. 166.

Auf der dreiseitigen Basis dieses kleinen Candelabers, dessen Schaft die Gestalt eines Palmenstammes mit abgestutzten Zweigen hat, sehen wir einen Hirsch mit den Tänien einer an einen Altar gelehnten Fackel spielen, während ein unter aufgehäuften Früchten hervorragender Pinienzapfen die Vorbereitungen zum Opfer andeutet. Im zweiten Felde erscheinen Bogen, Köcher und Jagdspeer an einem Lorbeerbaum aufgehängt. Die dritte Darstellung zeigt eine dockenartige, mit einem Petasus gekrönte Säule, an der ein Hirschschädel mit mächtigen Geweihen und Blumengewinde aufgehängt sind.

194. Marmorvase mit Olivenzweigen und Mäandern umgürtet. Nro. 175.

Unter den vielen, oft recht schönen Marmorgefässen, welche hier in buntem Wechsel aufgereiht sind, zeichnet sich diese vortrefflich gearbeitete Deckelvase durch Originalität

und Eleganz der decorativen Bestandtheile aus. Der Schmuck derselben wächst gleichsam aus den Henkeln hervor, welche aus vier knorrigen Olivenästen gebildet sind, und sich dann mit ihren blatterreichen Zweigen über den ganzen Körper des Gefässes ausbreiten. Dieses ist von einer prachtreichen Mäanderbinde umgürtet und mit Vögeln geschmückt, welche die Olivenfrüchte anpicken.

195. Brunnenmündung mit der Strafe der Danaiden und des Oknos. Nro. 179.

Obwohl dieses interessante Denkmal eine nur schwer leserliche Bilderschrift darbietet, so sind die Gegenstände, welche darauf angedeutet sind, doch zu merkwürdig, um nicht wenigstens erwähnt zu werden. Sie stellen die Strafe des voreiligen Gehorsams der Danaiden und der Saumseligkeit des Oknos dar. Während dieser mit gedankenlosem Fleiss ein Binsenseil flicht, frisst es ein hinter ihm befindlicher Esel auf, und die Danaiden, welche Wasser in Krügen herbeischleppen, ein am Boden stehendes fassartiges Gefäss zu füllen, versehen sich dessen nicht, dass dieses am Boden einen Leck hat, aus welchem das mühevoll gesammelte Nass stromweise wieder hervordringt. Ganz dieselben Gruppen beschreibt Pausanias in dem berühmten Unterweltsgemälde des Polygnot. Es liegt daher nahe zu vermuthen, dass unsere Composition mit jenem Kunstwerk in irgend einem traditionellen Zusammenhange stehe. Dort waren die dem väterlichen Gebot, nicht aber der höheren Pflicht treuen Mädchen auf diejenigen bezogen, welche der Weihe der Mysterien nicht theilhaftig geworden waren und daher des Lebens wahre Bedeutung nicht kennen gelernt hatten. Das Saumross des Oknos sollte an dessen liederliche Ehefrau erinnern, welche ihn trotz seines Fleisses zu Schaden bringt.

Für eine Brunnenmündung sind beide Gegenstände sehr wohl geeignet. Die wasserschöpfenden Danaiden und der das Brunnenseil flechtende Oknos bieten sinnige Anspielungen dar und mahnen zu rascher, aber wohl erwogener That, ohne welche der Tiefe das köstliche Nass mit seiner labenden, aber flüchtigen Kühle nicht abgewonnen wird.

196. Candelaberbasis mit den Waffen des Mars. Nro. 181.

Die Reliefs, mit denen diese den vorherbetrachteten, im Ganzen sehr ähnliche Candelaberbasis geschmückt ist, stellen Amoren da, von denen der eine den Helm, der andere den Schild, und der dritte das Schwert des Kriegsgottes herbeiträgt. Diese anmuthigen Compositionen kehren auf derartigen Aren öfter wieder und lassen daher vermuthen, dass sie von einem gemeinsamen und berühmten Original abstammen.

197. Bruchstück einer Statue des Saturn. Nro. 262. zwischen 182 und 183.

Dieses merkwürdige Bruchstück einer sitzenden Statue aus Muschelkalk stellt den argwöhnischen, selbstsüchtigen und finsteren Gemahl der Rhea in tiefes Nachdenken versenkt dar. Sein Hinterhaupt ist verschleiert, gleichsam um seine Verschlossenheit anzudeuten. Er führt die Linke mit bedeutungsvollem Gestus gegen das Ohr hin, als ob er sich selbst an das Orakel erinnern wollte, welches seiner Herrschaft eine begränzte Dauer verkündet hatte. Das Haar fällt tief in die Stirn herein, und seine ganze Physiognomie bietet den polarischen Gegensatz zu der des Zeus dar, der trotz seiner Majestät einen milden und gnadenreichen Charakter zeigt und als ein der Freiheit holdes Wesen auftritt. Kronos dagegen ist jeder fremden Selbständigkeit abhold, und sein ganzes Sinnen und Trachten geht einzig darauf hinaus, sich alle, die ihm untergeben sind, unterthänig zu erhalten.

Als eine verschollene Gottheit hatte Saturn verhältnissmässig wenige Statuen. Diese ist die einzige, welche bisher von ihm bekannt geworden ist. Sie lag lange Zeit vernachlässigt im Palast Massimi alle Colonne.

198. Antiochia. Nro. 184.

Diese geistreich componirte Gruppe stellt die Localgottheit von Antiochien dar, jener berühmten syrischen Stadt, die der Sitz eines Luxus war, wie heutzutage Paris und London. Sie thront auf einer der in ihrer Nähe gelegenen Berghöhen,

und zu ihren Füssen bricht der noch jugendliche, aber stürmische Flussgott Orontes aus den Felsenhöhlen hervor, die er vierzig Stadien lang durchmessen hat. Der Kopf und der rechte Arm dieser überaus anmuthigen Gewandfigur sind nach syrischen Münztypen ergänzt, welche die nämliche Gruppe öfter zeigen, vor allen die von Antiochien. Wiederholungen derselben in Marmor und Erz machen es unzweifelhaft, dass es sich um ein sehr berühmtes Original handelt, welches leicht das Werk des Eutychides, eines Schülers des Lysippos, sein könnte, den Pausanias als Urheber einer bei den Syriern des Orontesthals hochverehrten Fortunastatue erwähnt.

Auch dieses interessante Denkmal ist auf der Tenuta del Quadraro ausgegraben worden. Diese Benennung ist offenbar nichts anders, als eine Entstellung des Namens Quadratus, und sie weist daher mit vieler Wahrscheinlichkeit auf jenen C. Ummidius Durmius Quadratus hin, welcher unter Claudius und Nero Präfect von Syrien war, und dessen Name sogar auf einer der Münzen von Antiochien vorkommt. Das merkwürdige Zusammenstimmen aller dieser Thatsachen macht es glaubhaft, dass diese Localgottheit eben jene syrische Fortuna sei, die in jener Stadt ihren Hauptsitz gehabt haben wird und daher gleichsam als deren weiblicher Genius auftritt. In der That passen zu einer solchen Benamung nicht nur die Aehren, welche sie in der Rechten hält, sondern auch der in die Mauerkrone eingeflochtene Schleier, welcher ein stehendes Attribut der Fortuna ist. Die freie Behandlung eines alterthümlichen Idols darf bei einem Schüler des Lysippos nicht befremden, der nicht blos die Natur, sondern auch die Götterbilder mit frischen, poetischen Blicken hatte anschauen lehren. Diesen Geist der Neuerung und genialen selbständigen Künstlerwaltens athmet aber das ganze Bildwerk, welches ganz geeignet ist, uns einen Begriff von den herrlichen Schöpfungen der Diadochenzeit zu gewähren, in die diese Composition jedenfalls hinaufreicht. Ihre lang andauernde Berühmtheit spricht für den hohen Werth des Originals.

199. Candelaber mit der Darstellung des Dreifussraubes. Nro. 187.

Die Bruchstücke, aus denen man diesen prachtreichen Candelaber aufgebaut hatte, wurden gegen das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts in der damals der Familie Verospi gehörigen Villa ausgegraben, welche an die ludovisischen Gärten anstösst und zwischen den Stadtmauern und der nach Porta Salara führenden Strasse liegt. Diese Oertlichkeit weist auf die berühmten Gärten des Sallust hin und ist durch eine grosse Anzahl ähnlicher Funde bezeichnet.

Obwohl von der dreieckigen Ara, auf der sich der Candelaberschaft erhebt, nur ein kleiner Theil erhalten war, hat man doch das Ganze mit ziemlicher Genauigkeit wieder herstellen können, da die Figuren, welche sie schmücken, in anderen Denkmälern des alterthümlich strengen Styls in ganz ähnlicher Fassung wiederkehren. Die Schilderung, der wir hier begegnen, betrifft den Dreifussraub, der einen zum Schmuck eines dreifussartigen Geräths besonders passenden Gegenstand darbietet. Hercules hat sich des Tempelkleinods bemächtigt und ist im Begriff, damit davonzueilen, während Apollo ihm nachsetzt, um es ihm wieder abzunehmen. Gegen diesen schwingt er drohend die Keule, indem er mitten auf der Flucht nach ihm zurückschaut. Die Figur des delphischen Gottes ist von Grund aus neu, aber nach einer ganz ähnlichen Reliefdarstellung der Villa Albani treu copirt. Vom Hercules war nur der Kopf mit dem keulenschwingenden Arm erhalten. Von dem Priester, welcher auf der dritten Seitenfläche erscheint, war natürlich bei dieser Richtung des Bruchs eben nichts mehr übrig. Die erhobene Rechte und die ganze Haltung des bärtigen Hauptes beweisen, dass auch er dem ungestümen Tempelräuber nacheilte, aber nur wehklagend und scheltend.

Der Styl, in welchem diese Basreliefs vorgetragen sind, zeigt jene architektonische Strenge, welche man früher mit der alterthümlichen Steifheit archaisirender Sculpturen zu verwechseln pflegte. Die menschliche Figur ist hier in ähnlicher Weise behandelt, wie das Akanthusblatt an den Knäufen, aus

denen sich der Candelaberschaft aufbaut. Die Zeit, in welcher man auf diese Art des Vortrags mit einer gewissen Vorliebe zurückkam, ist verhältnissmässig eine ziemlich späte, wie aus der Vergleichung mit den Verzierungen hervorgeht, welche an diesem Denkmal auftauchen. Diese weisen entschieden auf die Epoche des Hadrian hin, mit der auch der Geschmack des Ganzen ziemlich genau stimmt.

Von den vier Blätterkörben des Schafts sind nur die drei unteren alt. Den obersten hat man hinzugefügt, um dem Denkmal ein recht prachtvolles und imposantes Ansehen zu sichern.

200. Bacchischer Candelaber. Nro. 190.

Obwohl von dem schönsten und grössten der hier aufgereihten Candelaber nur ein Gypsabguss zurückgeblieben ist, verweilen wir doch einen Augenblick bei der Betrachtung dieses merkwürdigen Denkmals, welches aus der Umgegend von Neapel stammt und sich durch die Reinheit seiner Verhältnisse und eine wahrhaft poetische Anmuth auszeichnet. Der cylinderförmige Stamm, welcher aus einem doppelten Akanthusknauf emporschiesst, ist in vier Trommeln zerlegt, deren jede in einer höchst originellen und trefflich berechneten Weise decorirt ist. Die unterste schmückt ein Netz mit sechseckigen Maschen, in deren Centren Rosetten angebracht sind. Dann tritt eine Reihe bacchischer Figuren tanzend auf. Ueber dieser zeigt sich die Cannellirung des Schafts, welcher aber bald wiederum von einem Schuppenornament bedeckt wird. Zuletzt kommt noch einmal das Akanthusblatt, aus dem das Ganze gleichsam hervorgewachsen ist, zum Vorschein.

Die Löwentatzen mit den Fischflossen, welche die Basis bilden, gehören ursprünglich nicht zu diesem Candelaber, der aller Analogie zufolge einen breiteren Untersatz gehabt haben wird. Auch ist die Schale, mit der man ihn gekrönt hat, neu. Trotz dieser Mängel verdunkelt er alle ähnlichen Prachtgeräthe durch die Anspruchslosigkeit der Verzierungen, welche aber gleichwohl vermöge der Ursprünglichkeit des Gedankenreichthums von einer sehr nachhaltigen und ergötzlichen Wir-

kung sind. Das Original hat Canova schmählicher und unbegreiflicher Weise in Paris zurückgelassen.

201. Brunnenmündung mit der Ausschiffung der Schatten. Nro. 198.

Dieses Denkmal hat in Form und Behandlung mit dem anderen Marmorcylinder, auf dem wir die Danaiden und den Oknos dargestellt fanden, so grosse Aehnlichkeit, dass sie ein Paar zu bilden scheinen. Dazu kommt noch die Verwandtschaft des Gegenstandes. Wir begegnen nämlich auch hier einer Unterweltscene. Charon, der rohe Fährmann, ist eben im Begriff, die Schatten auszuschiffen, welche er übergesetzt hat. Zwei derselben scheinen von der Landungsbrücke bereits herabzusteigen und werden von zwei Gestalten begrüsst, deren eine man für die Parze mit dem Spinnrocken hält, während die andere den Ankömmlingen einen Trank aus Lethes Fluthen zu reichen das Ansehen hat.

Leider ist die Bilderschrift auch dieses merkwürdigen Monumentes, welches aus den vor dem flaminischen Thor gelegenen Gärten stammt, bis zur Unkenntlichkeit erloschen.

202. Archaisirende Apollostatue. Nro. 200.

Diese Apollostatue, welche durch die steif angelegte Bekleidung ein durchaus weibliches Aussehen erhalten hat, ist offenbar die Copie eines alten Tempelbildes, in welchem man den androgynen Charakter dieses Gottes absichtlich hat hervorheben wollen. Es bietet dieses Denkmal ein lehrreiches Gegenstück zur ephesischen Diana dar. Wären nicht fast alle Attribute abhanden gekommen, so würde diese Parallele noch deutlicher zur Anschauung gelangen. Da aber der Kopf der Statue fremd ist und beide Arme neu sind, sammt dem von der linken Hüfte herabhängenden Köcher, so erhalten wir von dem dargestellten Götterbegriffe ein nur sehr unvollkommenes mattes Bild. So viel lässt sich dem archaisirenden Idol indess entnehmen, dass eine Verschmelzung beider Geschlechter Absicht gewesen, und dass der Sonnengott hier in der Weise des Morgenlandes aufgefasst ist, der zufolge er während der Zeit seiner Macht als männlich dargestellt wird,

während er in der Periode winterlicher Entkräftung weiblich erscheint.

Die gesuchte Steifheit dieser von geübter Künstlerhand gearbeiteten Statue weist auf eine verhältnissmässig späte Epoche hin, in der gerade dieses Begriffsspiel aufkam und im Wetteifer mit Mithrasbildungen und ähnlichen hellenisirten Göttervorstellungen des Orients mehr und mehr zur Geltung gelangte. Wer keine Neigung verspürt, auf eine solche für uns immer fremdartige Symbolik näher und tiefer einzugehen, darf sich den Apollo ganz einfach in Weiberkleider gehüllt denken, etwa wie den Achilles auf Skyros. Ist seine Zeit dann gekommen, so wird er aus diesem Versteck in ähnlicher Weise glorreich hervortreten, wie dieser.

Dies ist offenbar der Sinn der seltsamen, aber keineswegs völlig vereinzelten Darstellung. Die männliche Gestalt hat der Künstler nicht nur durch die ganze Körperbildung vernehmbar hervorgehoben, sondern er hat auch noch im Besonderen auf den Apollo durch einen Greif hindeuten wollen, der an ihm wie ein des Erscheinens seines Herrn froher Hund in die Höhe springt. Von diesem sind nur die Tatzen alt, das Uebrige ist ohne Rücksicht auf die katzenartige Bildung derselben ergänzt.

203. Vermuthliches Porträt des Marcellus. Nro. 208.

Das geistvolle Porträt dieses talentvollen Jünglings, welcher noch mit der Bulla und daher auch mit der Praetexta bekleidet ist, scheint das des Marcellus, des Neffen des Augustus, zu sein, auf den dieser alle seine Hoffnungen für die Zukunft gegründet hatte, da diese Statue mit mehreren anderen der julischen Familie in Otricoli aufgefunden worden ist, und die charaktervollen Züge mit keinem der aus anderweitigen Bildnissen bekannten Glieder derselben stimmen. Die nahe Verwandtschaft mit dem ersten römischen Alleinherrscher leuchtet aber deutlich durch, und der ernste Gesichtsausdruck entspricht auf das Genaueste der berühmten physiognomischen Schilderung, die uns Virgil von diesem begabten Jünglinge mit wenigen Worten hinterlassen hat.

204. Niobidensarkophag. Nro. 204.

Dieser in allen seinen Theilen trefflich erhaltene Sarkophag liefert eine der ergreifendsten und vollständigsten Darstellungen von dem tragischen Jammergeschick der Niobe. Bevor wir dieselbe in Uebersicht nehmen, wird es gerathen sein, daran zu erinnern, dass auch hier die Composition in drei Abtheilungen zerlegt erscheint, jedoch so, dass die an beiden Enden auftretenden Göttergestalten die zwei Hälften der einen bilden, während das Frauengemach mit den unter den Pfeilen der Diana zusammensinkenden Töchtern durch die Figur des Pädagogen von dem palästrischen Tummelplatz der Knaben streng getrennt ist.

Sowie es sich bei den formellen Schönheiten eines Gedichts zunächst darum handelt, die schön gefügten Versfüsse in ihre Bestandtheile zu zerlegen, um die metrischen Systeme mit Sicherheit beherrschen zu lernen, so wird zum richtigen Verständniss ähnlicher figurenreicher Compositionen zunächst die Zerlegung der Hauptmassen in gewisse untrennbar verbundene Gruppen erheischt, weil ohne eine solche Operation die organische Gliederung des künstlerischen Vortrags leicht gänzlich zerstört wird. So ist es in unserem Fall von Wichtigkeit, dass der Blick sofort auf die beiden dreigliederigen Gruppen gelenkt werde, in welche die Mordscene im Inneren des Palastes zerfällt. Die eine wird durch die Amme gebildet, welche sich der bereits zu Boden gesunkenen ältesten Tochter sorgenvoll annimmt und beschäftigt scheint, ihr noch einige Worte zu entlocken, während ihre zeitbürtige Schwester der nahen Todesgefahr voll Entsetzen entgegenblickt; die Hauptfigur der anderen Gruppe ist die unglückliche Mutter selbst, der die eine Tochter soeben über das Knie gesunken ist, während die jüngste wie eine vom Adler verfolgte Taube zaghaft und wehklagend in ihrem Schooss eine letzte Zufluchtsstätte sucht.

Niobe, vormals die traute Gefährtin der Latona, gegen die sie sich stolz vermessen hat, zeigt auch mitten im Unglück einen unbeugsamen Charakter. Während ihre Seele vom

Schmerz zerschmilzt, hält sie die Gefühle noch fest, die ihr Mutterherz so mächtig angeschwellt hatten und die sie zu einem weiblichen Prometheus machen. Sie klagt das Schicksal an, nicht sich, und macht den Göttern, die ihren Uebermuth rächend heimsuchen, ihre Härte zum Vorwurf. Sie gehört zu jenen unseligen Wesen, über welche das Unglück nichts vermag. Daher lässt sie die Sage versteinert endigen. Aber obwohl sie Thränen vergiesst ohne Unterlass und ohne Ende, wird ihr Herz doch nimmer erweicht und ihr Weh daher auch nie gelöst.

Die Knaben ereilt das Todesgeschick auf offener Flur. Der eine ist bereits dahingestreckt und bedeckt mit der einen Hand seine Brustwunde, während der Jagdspeer der anderen entsinkt. Sein Bruder eilt erschreckt davon und sucht sich vergebens mit der Chlamys zu decken, die die mit Doppellanzen bewaffnete Linke umhüllt. Das dritte Glied dieser Gruppe bildet eine der Schwestern, die ihr Heil in der Flucht gesucht hat und die Fluren durchstürmt, während sie von einem der fernhintreffenden Pfeile der Diana durchbohrt mit krampfhafter Bewegung zurücksinkt.

Die letzte Gruppe wird von dem Pädagogen und den beiden jüngsten Knaben gebildet. Der eine ist bereits auf die Kniee gesunken und sucht mit einer unwillkürlichen Handbewegung den erwarteten Todespfeil gleichsam aufzufangen. Zaghaft aber wendet er sich ab von dem grausen Anblick. Sein kleinerer Bruder dagegen schaut mit echt kindlicher Naivetät nach der Seite zurück, von welcher die Gefahr droht. Weinend und Hülfe flehend eilt er in die Arme seines Führers, der die Hand erhebt, als wolle er bittend für ihn einstehen. Letzterer erscheint, wie gewöhnlich, in Barbarentracht, mit Aermelgewand, Mantel, Pelz und Schuhen. Auch seine Physiognomie, namentlich der Knebelbart und das gescheitelte Haar, verkünden den Ausländer.

Die Schreckensscene setzt sich nach beiden Seiten hin über die Nebenansichten des Sarkophags fort. Auf der Knabenseite erblicken wir eine ergreifend schöne Gruppe, welche den einen der Söhne der Niobe in den Armen seines Bruders verscheidend darstellt. Indem er zurückblickt und nach dem

Mörder umschaut, der den kräftigen Jüngling vom Rosse herabgeschossen hat, eilt dieses scheu davon.

Auf dem entgegengesetzten Ende fliehen zwei der älteren Töchter erschrocken und trostlos, indem die eine der Gefahr in dieser, die andere in jener Richtung zu entgehen versucht. Bei der Hast ihrer Bewegungen werden ihre Gewänder von einem starken Luftzuge ergriffen und ihre Mäntel wölben sich bogenförmig über ihren Häuptern. Das gleiche Motiv kehrt auch auf der Vorderseite wieder und vergegenwärtigt uns die Wirkung gewaltigen Todesschrecks, der durch jähes Ueberstürzen gleichsam einen Sturmwind aufregt.

Einen wahrhaft erschütternden Abschluss gewinnt der Künstler durch die auf dem Deckelfries dargestellte Schlussscene. In dieser sehen wir die Söhne und die Töchter in wunderbar schön verschlungenen Gruppen todt hingestreckt. Auch hier ist die Trennung der Knaben von den Mädchen streng aufrecht erhalten, was diejenigen vor allem beherzigen mögen, welche die zerstreuten Reste der berühmten Statuenreihe auf ein organisches Ganze zurückzuführen bemüht sind. Das Innere des Gemaches, in welchem die weiblichen Glieder dieser unseligen Familie in Todesschlaf versenkt liegen, ist durch Teppichbehange und Fussbänke oder Sitze angedeutet. Die Jünglinge dagegen sind auf freiem Felde in ausdrucksvollen Stellungen neben einander hingesunken.

Auch die Seiten des Deckels heben diesen bedeutsamen Gegensatz des Frauengemachs und der freien Wildniss noch einmal dadurch hervor, dass neben den Mädchen der Wollenkorb und bei den Knaben ein Jagdnetz angegeben ist.

Obwohl die Zahl der Kinder der Niobe bei den Dichtern wechselt, so nimmt man doch gewöhnlich an, dass sie sieben Söhne und ebenso viele Töchter gehabt habe. Hier aber erscheinen nur sechs Knaben. Da dies unmöglich auf einem Zufall beruhen kann, so müssen wir darauf achten, dass sie mit den Mädchen zusammen die verhängnissvolle Zahl Dreizehn bilden, welche selbst tiefsinnige Dichter, wie Pindar und Sophokles, als bedeutsam betonen.

Der Kunstwerth dieses Sarkophags ist sehr hoch anzuschlagen. Zwar ist die Ausführung weniger fein als kernhaft

und zweckgemäss, allein der Geist, in welchem das Ganze vorgetragen ist, zeigt eine Reinheit und Fülle, wie sie sonst nur bei selbständigen Werken vorkommt. Auf den Ruhm eines solchen kann dieses Denkmal nun zwar nicht ohne Weiteres Anspruch machen, allein es ist Grund vorhanden, anzunehmen, dass der Urheber dieser Composition sich vor der weltberühmten Gruppe des Skopas selbst begeistert und so viel von dieser in dieselbe übertragen habe, als ein derartiges secundäres Kunstgebilde zu fassen vermochte.

Die vor Porta S. Sebastiano gelegene Vigna der Familie Casali scheint an Grabeskammern mit schönen Sarkophagen besonders reich gewesen zu sein. Auch dieses schöne Denkmal stammt aus derselben und wurde von dem Cardinal dieses Namens dem Papst Pius VI zum Geschenk gemacht. Seine treffliche Erhaltung, der wir sogar den Deckel verdanken, erklärt sich daher, dass es in einer jener wohlverwahrten Grabeskammern aufgefunden worden ist, welche der Raubsucht zerstörungssüchtiger Schatzgräber entgangen sind. In den Vignen, die in der unmittelbaren Nähe der Stadtmauer gelegen sind, haben sich solche Denkmäler noch am meisten erhalten gehabt, und die Gegend der appischen Strasse, in welcher die Vigna Casali liegt, scheint sich durch reiche und schön geschmückte Gräber ganz besonders ausgezeichnet zu haben, wie aus den zahlreichen Monumenten hervorgeht, die sich fast sämmtlich auf diesen Fundort zurückführen lassen.

205. Wettläuferin. Nro. 222.

Diese merkwürdige Statue stellt eine Jungfrau dar, welche sich um den Siegespreis im Wettlauf bewirbt. Ihre eigenthümliche Tracht ist genau dieselbe, welche Pausanias an den Wettläuferinnen beschreibt, die in Elis beim Fest der Here in das ihnen zu Liebe verkürzte Stadium eintraten. Das Haar, welches nach vorn kurz abgestutzt ist, hängt lang und aufgelöst über den Nacken herab, das feingefältelte Gewand reicht kaum bis zu den Knieen und lässt die rechte Schulter sammt dem Busen bloss. Der breiten Leibbinde gedenkt der Perieget mit keinem Worte, obwohl sie das bemerkenswertheste Stück dieser Läufertracht darbietet. Sie hat offenbar eine

prophylaktische Bestimmung und dient dazu, die Brust vor Ausweitungen, Blutüberfüllungen, Seitenstichen und ähnlichen Nachtheilen einer allzu heftigen Anstrengung der Athemwerkzeuge zu schützen. Eine solche Rücksicht mochte noch ganz besonders durch die Zartheit ihres Alters erheischt scheinen, auf welche die in der Entwickelung begriffene Leibesbildung deutlich hinweist.

Unsere Jungfrau ist noch nicht im Laufen selbst dargestellt, sondern sie harrt mit Ungeduld des Zeichens, um sich in die Rennbahn zu stürzen. Dies hat der Künstler nicht blos durch ihre ganze Haltung angezeigt, sondern auch noch besonders dadurch hervorgehoben, dass er das Mahl angedeutet hat, welches sie mit dem rechten Fuss berührt, während sie den linken vorgesetzt hat. Beide Arme, die ihr als Steuer dienen sollen, sind leicht erhoben und deuten mimisch die Gespanntheit an, mit der sie das Zeichen zum Ablauf erwartet.

Dass ihr der Sieg gewiss ist, zeigt der Palmzweig, welcher den zur Stütze dienenden Baumstamm schmückt. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir hier das Bildniss einer berühmten Wettläuferin vor uns, das man noch in späten Zeiten zu wiederholen liebte. Denn täuscht nicht alles, so stammt diese Sculptur, welche sich früher im Besitz der Barberini befand, aus Hadrian's Villa, und es unterliegt kaum einem Zweifel, dass sie die Copie eines Erzbildwerks ist. Darauf weist nicht allein die Anordnung der ganzen Gestalt hin, sondern auch der charakteristische Formenvortrag, dessen Strenge man auf ein voraussetzlich hohes Alterthum hat beziehen wollen.

206. Candelaber mit gewundenem Schaft. Nro. 234.

Dieser eigenthümlich gestaltete Candelaber stammt aus den Nachgrabungen von Otricoli. Die Basis wird von einer vierseitigen Ara gebildet, auf welcher aus einem Akanthusornament ein spiralförmig gewundener Schaft emporschiesst, welchen die Schale krönt. Aus den Gewinden brechen in regelmässigen Abständen Blätter hervor, die sich zu dem baumartigen Stamme wohl eignen. Hoch oben sind lebendige

Tauben paarweise an den Beinen aufgehängt, gleichsam als eine Opfergabe, die der Gottheit symbolisch dargeboten wurde.

Da nur zwei der Figuren, mit denen die vier Seiten der Basis geschmückt waren, erhalten sind, so lässt sich das Motiv, welches sie gemeinsam beherrscht, kaum errathen, was um so beklagenswerther ist, als Jupiter sowohl wie Minerva in einer höchst originellen Fassung auftreten. Ersterer hat mit seinem Mantel das Hinterhaupt verschleiert und ist mit Speer und Blitz bewaffnet. Minerva wendet sich um, mit der Rechten die Schale zur Libationsspende leerend. Von dem Apollo der dritten Seite ist nur die linke Hand und der Bogen nebst einem kleinen Theil der Figur übrig; die Venus der vierten Seite ist dagegen auf Anlass der am Schaft aufgehängten Tauben ganz neu hinzugefügt worden. Tauben sind indess auch dem dodonaeischen Zeus heilig, und dieser ist daher wahrscheinlich in der verschleierten Hauptfigur dargestellt. Welcher Moment aber gemeint sei, lässt sich, da die vierte Gottheit, durch die diese ganze Reihe zum Abschluss kommen musste, abhanden gekommen ist, nicht einmal vermuthungsweise bestimmen.

207. Candelaber mit Blätterknäufen. Nro. 237.

Dieser Candelaber zeichnet sich durch das Vorwalten der Kugelform aus, welche während der Entwickelung des Schaftes zu wiederholten Malen hervortritt. Unmittelbar über der niedrigen, auf Löwentatzen ruhenden Ara, die mit einer von Arabesken umrankten Vase geschmückt ist, breitet sich eine kugelförmige Blättermasse aus, auf welcher ein mit Binden umwundener Kranz aufliegt, der ein Uebergangsglied trägt, aus dem sich ein zweiter Blätterknauf aufstrebend entwickelt. In dem nächsten Hohlglied erscheinen Vögel, Insecten jagend. Dann tritt die Kugelgestalt nochmals in der Form einer Fruchtkrone auf. In der letzten Hohlkehle sind Masken angebracht, von denen aus dann der Schaft ohne weitere Unterbrechung, mit Blättern und Blüthen bekleidet, zu seinem Gipfel emporsteigt, und kurz vor seinem Ende mit einer Schuppenverzierung abschliesst. Auf den Blumen sitzen

Vögel, welche Schlangen, Heuschrecken und Schmetterlinge fangend dargestellt sind.

Das Ganze bietet ein arabeskenartiges Gebilde dar, in dessen harmonischer Fügung trotz der Widersprüche, in denen es sich zur gemeinen Wirklichkeit befindet, eine poetische Logik mit grosser Strenge waltet.

208. Aethiopischer Badesklave. Nro. 240.

Diese charaktervolle Statue führt uns das leibhaftige Bild eines jener Negersklaven vor Augen, deren sich die Alten vorzugsweise zu Badewärtern bedienten. Die grossen Thermenanlagen dürfen wir uns demnach mit solchen Halbmenschen, die der gemeine Ausdruck sogar zu einem belebten Geräth herabwürdigte, übervölkert denken. Sowie man in England den Stiefelputzer schlechtweg die Stiefel zu nennen pflegt, so bezeichnete man in unedler Ausdrucksweise den Salbgefässträger als ein lebendiges Salbgefäss oder als Schabeisensalbgefäss. In der That trägt unser Negersklave die Strigilis wie den Lekythos an einem Ring befestigt in der Linken, und scheint keinen anderen Willen zu haben, als den seines Herrn, dessen Winks er mit maschinenartiger Ausschliesslichkeit gewärtig ist. Nicht blos die Schädelbildung, die abstehenden Ohren, das krausgelockte Haar, die aufgeworfene Nase und die geschwollenen Lippen, ja selbst der feurige, aber stiere Blick sind höchst charakteristisch wiedergegeben, sondern auch die Eigenthümlichkeiten der Körperanlage. Die abfälligen Schultern, die kurze Brust mit dem hervortretenden Unterleib, die hässlichen Kniee mit den plumpen Säbelbeinen kennzeichnen diese wunderbarliche Menschenrace auf das Unzweideutigste. Aber nicht blos die äusseren Abzeichen sind mit feiner Beobachtungsgabe wiedergegeben, auch die sittlichen Eigenschaften blicken durch die sonst so stummen Formen durch. Trotz der Unbeweglichkeit des Blicks merkt man der entarteten Creatur die spitzfindige Schlauheit an, durch welche sich solche gedrückte Menschenwesen unter Umständen entweder schadlos zu machen wissen, oder sich auch wohl der Strafe, die ihrer harrt, entziehen. Nicht weniger unterhaltend ist der Contrast, welchen die

plumpe Erscheinung dieses Knaben zu der Gewandtheit und blitzschnellen Geschwindigkeit darbietet, durch welche sich derartige Dienstgeister auszeichneten und deren Spuren wir auch in ihm entdecken können, sobald wir unser Augenmerk nur auf diejenigen Körpereigenschaften richten, welche eine solche Behendigkeit verkünden. Gerade dasjenige, was uns auf den ersten Blick als ungelenk vorkommt, befähigt ihn zu einer Geschmeidigkeit und Fügsamkeit, die nur diesem Menschenschlag, bei dem die Bänder kein Hinderniss darbieten, und sich bei grosser Spannkraft in allen Richtungen dehnen lassen, eigen zu sein pflegt. Der Schwamm in der Rechten ist eine ungeschickte Zuthat des Ergänzers. Wäre dieser Theil uns erhalten, so würden wir wahrscheinlich einen jener ausdrucksvollen Gesten wahrnehmen, die der ganzen Darstellung Leben verleihen.

209. Jugendlicher Pan. Nro. 246.

Wir sehen hier die Wiederholung eines im Alterthum sehr gefeierten Werkes vor uns, wie sich aus dem häufigen Vorkommen des allezeit sehr schön gebildeten Kopfes entnehmen lässt. Dieser ist von einer zarten, lieblichen Schönheit, welche durch den melancholisch schmachtenden Ausdruck noch um ein Bedeutendes erhöht wird. Auf dem Vorderkopf spriessen zwei Bockshörnchen hervor. Auch hat das Haar einen etwas borstigen Charakter. Ohne diese Abzeichen würde man versucht sein, eine so edle Physiognomie auf ein jugendliches Heroenwesen zu beziehen. Die Körpergestalt kündigt den Sohn der Wildniss schon deutlicher an. Stellung und Haltung entbehren jenes harmonischen Anstandes, der jeden freien Griechen auszeichnet. Er hält ein Gefäss in der Rechten, wie um Wasser zu holen, und scheint dem Plätschern der Quellwasser zu lauschen, was allezeit die Seele empfindsam stimmt. Auch dieses schöne Denkmal stammt aus der an der appischen Strasse gelegenen Ruine, die die Volksbenennung Roma vecchia führt. Dort war es zur Verzierung eines Brunnens verwandt, wozu es sich trefflich eignet.

210. Mnemosyne. Auf Nro. 253.

Dieses liebliche Gewandfigürchen gehört zu den anmuthreichsten Erscheinungen der vaticanischen Sammlung. Das mit Sorgfalt und Geschmack fein ausgeführte Gewand lässt so manchen individuellen Zug, der nur dem Leben entnommen sein kann, wahrnehmen. Auf ein Bildniss deutet auch das Achselband des Untergewandes, das auf der linken Schulter zum Vorschein kommt. Aber trotz dieser Zufälligkeiten des gemeinen Lebens zeigt die Gestalt, in ihrer Ganzheit betrachtet, eine Würde und ein hehres Wesen, wie es nur einer Himmelstochter zukommt. Die Betrachtung der Züge des Kopfes ist für die Bestimmung des Charakters weniger förderlich. Da die Formen verwaschen und dadurch stumpf geworden sind, lässt sich nicht deutlich unterscheiden, wo die Porträtbildung aufhört und in wieweit der Künstler einen idealen Ausdruck angestrebt hat. So viel lässt sich indess wahrnehmen, dass auch hier dieselbe Vermischung matronaler und jungfräulicher Eigenschaften obwaltet, welche der Gestalt eine so wunderbar erhabene Grazie verleiht.

Haltung und Stimmung passt für kein anderes Frauenwesen so treffend, wie für eine Muse. Der reiche Mantelumwurf, welcher beide Arme mit verhüllt, eignet sich noch ganz besonders für die Mnemosyne, die Mutter der Musen. Diese wird in ähnlicher Weise dargestellt, und das vaticanische Museum besitzt sogar eine mit Namensaufschrift versehene Statue derselben, die in der Nische zur Linken beim Eintritt in die Rotunde aufgestellt ist. Die ernste Sammlung, welche sie wahrnehmen lässt, ist der Pflege des Gedächtnisses, dessen Personification sie ist, ganz besonders günstig. Auch ist es klar, dass sie von innen heraus schöpferisch thätig ist, und nicht wie Polyhymnia gleichsam an dem Munde des Apollo hängt. Die ganze Welt der Dichtung scheint in ihr wie in einer Keimfrucht verborgen zu liegen, und es ist, als ob bei längerer Betrachtung die Eigenschaften ihrer neun Töchter selbständig aus ihr hervortreten müssten.

Da es sich wahrscheinlich um das idealisirte Porträt einer reich begabten Frau handelt, so möchte auch zum

Schmuck einer solchen Persönlichkeit der Götterbegriff der Mnemosyne vorzugsweise geeignet sein. Doch wird man allerdings nur wenig an der Genauigkeit der Bestimmung desselben einbüssen, wenn man sie irgend einer der Töchter der Göttin des Gedächtnisses und der Schöpferkraft des Zeus zueignet.

Auch diese kostbare Reliquie befand sich unter den durch Clemens XIV für das neugeschaffene vaticanische Museum angekauften Antiken der Villa Mattei. Der Restaurator hat das zarte Götterbild in eine Ceres umgewandelt, und die neue linke Hand mit Aehren und Mohnköpfen belehnt. Für die Gründerin des Ackerbaues und der Cultur scheint indess diese charaktervoll zart gehaltene Darstellung nicht zu passen.

211. Ganymedes. Nro. 257.

Ganymedes, des Zeus Liebling, tritt uns hier bereits in der Verklärung entgegen, welche die Aufnahme in die Göttergemeinschaft gewährt. Beseligend wirkt auf seine reine, schöne Seele der Beruf, dem Vater der Götter und Menschen zu dienen. Voll freudiger Bewunderung blickt er auf nach seiner Majestät, deren vernichtenden Glanz ihm von allen Erdenkindern allein zu schauen beschieden ist. Neben ihm sitzt der Adler, der ihn zu den olympischen Wohnungen emporgetragen hat. Auch dieser scheint des Winkes seines Herrn gewärtig zu sein.

Die Fülle der Jugend, gepaart mit himmlischer Unschuld, tritt uns nicht leicht aus einem anderen Bildwerke der alten Kunst so sympathisch entgegen, wie aus dieser schönen Knabengestalt. Wir fühlen uns mit ihm erhoben durch seine freudige, rückhaltslose Hingebung in einen höheren Willen. Er verlangt und erwartet keinen anderen Lohn für seine Dienste, als den göttlichen Gnadenblick. Sein Haupt ist von Anmuth umflossen, sein Körper ist von einer wahrhaft sublimen Bildung. Edler Anstand ist ihm als unveräusserliches Erbtheil zugefallen, er übt ihn unbewusst.

Die unsichtbare andere Hälfte dieser Gruppe scheint sich in dieser unvergleichlich schön gedachten und unendlich fein empfundenen Darstellung zu spiegeln. Wir fühlen uns in

Götternähe, ohne die Erscheinung des gewaltigen Gottes zu erblicken. Der bevorzugte Knabe ist von ihr gleichsam angestrahlt.

Die Herkunft dieses Denkmals aus einer Provinzialstadt der Mark Ancona lässt auf ein Werk secundären Ursprungs schliessen. Es ist in Falerone gefunden worden, wo die Ruinen des besterhaltenen Theaters römischer Construction existiren. Man darf in ihm mit Wahrscheinlichkeit die Nachbildung eines sehr vorzüglichen Originals vermuthen.

Leider sind beide Arme neu und nicht gut ergänzt. Die Mimik, welche sie dargeboten haben werden, mögen nicht wenig zur Verherrlichung der genialen Composition beigetragen haben.

212. Paris. Nro. 261.

In dieser Statue sehen wir den verhängnissvollen Moment geschildert, welcher den Uebergang von dem unschuldigen und sorglosen Hirtenleben des Paris zu seinen heillosen Unternehmungen bildet. Mit gekreuzten Beinen steht er an einen Baumstamm gelehnt, halb wehmüthig, halb blasirt. Es gilt seiner ersten Liebe zu entsagen und in eine Laufbahn einzutreten, welche düstere Weissagungen beschatten. Oenone, deren Umarmungen er sich so eben entrissen, hat ihn mit grauenhaften Vorahnungen erfüllt. Dennoch vermag er nicht abzulassen von den verlockenden Gedanken, die Aphrodite ihm eingegeben hat. Er träumt von den Königstöchtern Griechenlands und ihren Schätzen, die er sich durch seinen Liebreiz und seine Gewandtheit erobern soll. Auf solche Gaben setzt er all sein Glück, und, unbekümmert um die Folgen dieses ersten wichtigen Schrittes, giebt er sich leichtsinnig seinen eitlen Wünschen hin, die zunächst sein gegenwärtiges Eheglück zerstören und zuletzt den Untergang des ganzen Königshauses des Priamus herbeiführen.

In dem Original, von dem dieses Bildwerk stammt, mag dieser innere Seelenkampf am Scheidewege mit feinen Zügen geschildert gewesen sein. Der nicht eben günstige Zustand unseres Marmors leitet unsere Aufmerksamkeit nur auf die Richtung, welche die Kunst eingeschlagen, um den vieldeu-

tigen Charakter des Paris zur allseitigen Darstellung zu bringen. Wie man ihn sich gewöhnlich denkt, hat er weder in der Phantasie der Dichter, noch in der Meinung des Volks gelebt. Das Herz der Helena zu gewinnen und zu fesseln, bedurfte es mehr als blos sinnlicher Reize und gemeiner Verführungskünste.

213. Niobide. Nro. 264.

Seit Phidias hat kaum ein anderer Gegenstand die Sculptur so vielseitig beschäftigt, als das tragische Schicksal der Niobe. Als man im sechzehnten Jahrhundert einige vereinzelte Glieder der schon im Alterthum berühmten Gruppe entdeckte, war man sofort bemüht, diese durch Herbeiziehung des verschiedenartigsten Materials möglichst zu vervollständigen. Sammlungen, die Ueberbleibsel jenes grossen Statuenvereins zu besitzen wünschten, liessen sich aus irgend einem Rumpf einen Sohn oder eine Tochter der Niobe zusammenflicken. Dadurch ist nach und nach ein Wirrwarr entstanden, der die Kunstgeschichte auf lange Zeit hinaus belästigen wird, und es ist gar nicht zu verwundern, dass man des Notizensammelns auf halbem Wege überdrüssig geworden ist. So hat es kommen können, dass man sich dieser interessanten Wiederholung des jüngsten Knaben der florentiner Sammlung kaum flüchtig erinnert hat, während er doch durch vortheilhafte Erhaltung der Haupttheile sich vielleicht selbst vor diesem auszeichnet. Er stammt aus der berühmten Fagan'schen Sammlung, und ist höchst wahrscheinlich in Ostia ausgegraben worden.

Der erschrockene Knabe flieht nach der Linken hin, indem er nach dem Orte, von dem aus auch ihm Gefahr droht, zurückschaut. Die Hast, mit der er sich dieser zu entziehen sucht, ist durch die Unordnung des Mantels veranschaulicht, welcher ihm von der Schulter fällt und den Körper mit wildem Faltenumwurf umgiebt. Die Gewandmassen scheinen selbst seine Schritte zu hemmen, indem sie das vorandrängende rechte Bein fesselnd belasten.

In einer zu Soissons aufgefundenen Gruppe ist die nämliche Figur mit dem Pädagogen in analoger Weise verkettet,

wie die jüngste Tochter mit der Mutter. Man hat behaupten wollen, dass auch die vaticanische Statue nichts anderes, als das Bruchstück einer solchen Gruppe sei, was indess erst erwiesen werden müsste, um mit Sicherheit hingenommen werden zu können.

Nichts ist gewagter, als jede auf die Niederlage der Niobiden bezügliche Darstellung sofort zur Bestimmung einzelner Motive des berühmten Statuenvereins benutzen zu wollen. Allerdings verdient dieser gar sehr die Aufmerksamkeit, welche namhafte Künstler und grosse Gelehrte ihm gegönnt haben. Nur wäre zu wünschen, dass sich ein reproductives Talent bei einer so wichtigen Frage betheiligen möchte, weil bei einer blos äusserlichen Zusammenstellung der allenfalls zusammengehörigen Figuren nie und nimmer etwas Haltbares herauskommen wird.

Um ein befriedigendes Ergebniss zu erzielen, wird vor allem eine plastische Skizze erheischt, ohne die der geübteste Bildhauer die Wirkung der einzelnen Figuren und des Ganzen nicht zu beurtheilen wagen wird. Gewisse Fragen lassen sich nur auf dem Wege des methodisch eingeleiteten Versuchs entscheiden. Aus einem solchen lernt man mehr als aus den scharfsinnigsten Combinationen. Diese bleiben dagegen ganz unnütz, so lange sie nicht durch Modellproben klar gemacht und erhärtet sind.

Wäre es irgend einem von denjenigen, welche über die nöthigen Mittel verfügen können, mit der Erforschung folgewichtiger kunsthistorischer Fragen Ernst, so hätte dieses Problem längst zu einer Preisaufgabe gemacht werden sollen, bei deren Stellung es freilich eines Mannes bedurft hätte, der mit allen den Schwierigkeiten vertraut ist, die bei der bisherigen Behandlung kaum lösbar erscheinen. Indess würde es schon genügen, die Gränzen des Wissbaren kennen zu lernen.

214. Der Raub der Leukippiden. Nro. 269.

Bei der bekannten Scheu der Alten, den Tod als eine Trennung auf Nimmerwiedersehen zu fassen, erprobten sie ihr poetisches Geschick in der Ausfindung euphemistischer Wendungen auch ganz besonders bei der Wahl des mythologischen

Bilderschmucks, durch den jeder Steinsarg gleichsam mit einem trostreichen Gedicht ausgestattet erschien. Das Loos der Abgeschiedenen wurde als ein frühzeitiges Entrücktsein in selige Heroen- oder Göttergemeinschaft gefasst. Man benutzte die schönen Züge der Sage, um daran zu erinnern, dass gar manches Ereigniss, das die Betheiligten hart betroffen und tief darniedergebeugt hatte, nachmals zur Quelle des Heils und der Glorie ganzer Geschlechter geworden war. Ein solches Heranbringen übergewöhnlicher Sympathieen an das wunde Herz der Trauernden musste tröstender wirken, als jede Vorstellung der auf das öde Einerlei des Lebens fussenden Vernunft. Denn wo Herz von Herzen scheidet, hat nur das Mitgefühl eine besänftigende Macht, während die Erinnerung an das allen gemeinsame Erdenloos die Schmerzen nur neu aufregt, ohne sie zu lindern.

Für zwei als Bräute verstorbene Schwestern liess sich kaum ein schöneres Bild in der Mythensprache ausfindig machen, als das von dem Raube der Hilaire und Phoebe durch die Dioskuren. Diese hatten sie am Hochzeittage ihrer Umgebung, ihren Aeltern und einem niederen Erdenloos entrissen, in dem Augenblicke, als eine jede der beiden Schwestern durch den Bräutigam zum Altar abgeführt werden sollte.

Diese Sage sehen wir in dem Mittelbild dieses Sarkophags dargestellt. Die göttergleichen Söhne der Leda brechen urplötzlich in den Mädchenreigen ein, dem die beiden Schwestern noch angehören, und tragen sie in kräftigen Armen hinweg, während ihre Klagen über solche Gewaltthat weithin ertönen. Unter den erschrocken davoneilenden Jungfrauen zeichnet sich die mittlere durch grossartigen Charakter und eine gewisse Geistesgegenwart aus. Es ist Arsinoe, die dritte Schwester, welche auf die frechen Mädchenräuber den Zorn der Götter herabzubeschwören scheint.

Diese ganze Gruppe ist von einer hohen Schönheit und der besten Zeiten der Kunst würdig. Die Dioskuren erscheinen so ganz in ihrem eigensten Element und bieten einen herrlichen Parallelismus dar. Die genievolle Raschheit ihres Wesens, ihre prachtvolle Kopfbildung, die durch die Eikappen noch mehr hervorgehoben wird, endlich ihre erhabene, durch

allseitige palästrische Uebung veredelte Gestalt bringt im Gegensatz zu dem scheuen Mädchenchor eine unvergleichliche Wirkung hervor.

Die beiden Seitenscenen, welche durch die der ruhmreichen Sieger mit Fruchtkränzen harrenden Siegesgöttinnen zum Abschluss gebracht werden, heben den doppelten Contrast des Schreckens der Aeltern und der rachsüchtigen Kampflust der übervortheilten Bräutigame hervor. Rechts erscheint Leukippus fliehend, ihm nach eine Frauengestalt, die seiner Gemahlin angehören könnte. Sie hat einen Blumenkorb zur Erde fallen lassen, welcher ihre Verbindung mit der Hauptdarstellung andeutet. Gleichzeitig erinnert er an die festlichen Vorbereitungen zur unterbrochenen Hochzeitsfeierlichkeit.

Links sehen wir zwei Krieger mit einander handgemein werden. Sie scheinen Idas und Lynkeus zu sein, von denen der Letztere jenen zurückdrängt, um ihn von dem gefahrvollen Kampf mit den reisigen Dioskuren abzuhalten. Dieses Motiv wird durch Theokrit ganz besonders hervorgehoben, indem er dem jüngeren Bruder die Mahnung in den Mund legt, den gemeinsamen Aeltern nicht allzu viel Kummer zurückzulassen. Sei es doch genug, dass je ein Haus einen Todten zu beklagen habe. Auf diese Weise bringt er einen Zweikampf in Vorschlag, zu dem er sich selbst darbietet.

Der Ausgang dieses verhängnissvollen Kampfes bewahrheitete dennoch die Befürchtungen des scharfsichtigen Lynkeus. Nachdem er verwundet worden war, betheiligte sich auch Idas an dem Sondergefecht. Beide fielen, mit ihnen aber auch der eine der Dioskuren.

Die Seitenflächen der Sarkophage sind zwar meist flüchtig, häufig selbst nachlässig gearbeitet, sie werden aber interessant durch die oft sehr feinen Beziehungen, welche die auf denselben dargestellten Gegenstände wahrnehmen lassen. Ihr Verständniss ist deshalb nicht immer leicht, sondern erfordert grosse Aufmerksamkeit. Manchmal mag dasselbe für uns ganz unmöglich geworden sein, weil uns die Anspielungen auf die Verhältnisse der Wirklichkeit, die in diesen Bildern nicht selten unterlaufen, verloren gegangen sind.

In unserem Falle begegnen wir ähnlichen Schwierig-

keiten. Denn während auf der einen Querseite die verschleierte Braut allerdings von dem einen der Dioskuren heimgeleitet wird, tritt ihr in dem anderen Bilde ein mit Helm und Schild gewappneter Krieger entgegen. Sein Schildzeichen ist ein Stern, der auf die Vergötterung des im Kampfe gefallenen Kastor anzuspielen scheint. Es ist, als ob er aus der jenseitigen Welt wiederkehrte und seiner auf der Erde zurückgelassenen Verlobten den Willkommen böte. Amor folgt ihr und schiebt sie ihm gleichsam entgegen.

Ganz anders verhält es sich mit dem zuerst erwähnten Paar. Hier schreitet Hymen mit hoch auflodernder Fackel stolz voran, und Polydeukes führt die ebenfalls trauernde Braut von dem Grabmal hinweg, das durch eine auf eine Stele gesetzte Urne angedeutet ist.

Man mag diese Darstellungen deuten wie man will, immer wird sich die Beziehung auf Grabestrennung und jenseitiges Wiedersehen geltend machen. Der Künstler scheint übrigens den allzu strengen Parallelismus, der auf der Vorderseite von einer so prachtvollen Wirkung ist, eher vermieden, als festgehalten zu haben. Zufällig ist dieser Wechsel der Situation beider Paare sicher nicht. Vor der Hand fehlt es uns freilich an Anhaltspunkten, um der inneren Gründe einer solchen Ausweichung habhaft zu werden.

Wenn wir übrigens auf die verschiedenen Darstellungen dieses Sarkophags einen vergleichenden Blick werfen, so werden wir bald gewahr, dass nur die Mittelscene der Vorderseite von bedeutenderem künstlerischen Verdienst ist, und dass in den zu beiden Seiten angereihten episodischen Schilderungen bereits Füllwerk auftritt und die Klarheit des Vortrags zu mangeln beginnt. In erhöhtem Maasse mag dies bei den halb räthselhaften Seitenvorstellungen der Fall sein, die der Künstler aus eigenen Mitteln hinzugefügt hat.

Compositionen aus einem einzigen Guss kommen nur bei sehr wenigen Sarkophagen vor. In den meisten Fällen hat man sich bei Ausfüllung der nicht unbeträchtlichen Flächen so gut zu helfen gesucht, als es eben hat gehen wollen, und wenn auch nicht gerade Ungereimtheiten bei dem Ausspinnen der aus älteren und berühmten Werken entlehnten Grundvor-

stellungen vorkommen, so ist doch allezeit eine Abnahme des Schilderungsvermögens zu bemerken, was uns natürlich auch bei Auslegungsversuchen Schwierigkeiten erregen muss. Wir dürfen demnach unsere Forderungen in Betreff der hermeneutischen Präcision nicht zu hoch stellen, weil wir uns sonst leicht die Freude an dem, was wirklich schön, klar und augenfällig ist, verderben könnten.

Dieser schöne und wohlerhaltene Sarkophag soll derselbe sein, welcher sich früher in Villa Medici befand: eine Angabe, die auf Verwechselung mit dem nach Florenz versetzten gleichen Gegenstandes zu beruhen scheint. Clemens XIV, heisst es, habe ihn dort für sein neu begründetes Museum erworben, dem er allerdings auch um der Seltenheit des Gegenstandes willen zur besonderen Zierde gereicht. Wäre der Deckel nicht abhanden gekommen, so würde er noch um vieles anziehender erscheinen. Denn dieser pflegt den epigrammatischen Schlusspunkt solcher Schilderungen zu bilden.

III.

DIE ANTIKENSAMMLUNG DER VILLA BORGHESE.

Das vom Cardinal Scipione Borghese erbaute Casino war bis zum Jahre 1806 der Sitz eines der berühmtesten Privatmuseen Roms. Napoleon brachte es von seinem Schwager, dem Fürsten Camillo Borghese, käuflich an sich und verleibte es den Sammlungen des Louvre ein. In neueren Zeiten hat man die prachtreichen, aber verödeten Räume abermals mit Denkmälern alter Kunst zu füllen versucht, und es sind deshalb nicht nur alle in den umliegenden Gärten verstreuten Sculpturen hierher zusammengebracht worden, sondern man hat sich sogar zum Ankauf der bei Monte Calvi in der Sabina ausgegrabenen Statuen entschlossen, die den werthvolleren Theil dieser Sammlung bilden.

Wenn man längere Zeit unter den Schätzen des Vatican verweilt hat, so macht ein solches Museum allerdings mehr den Eindruck eines mit Sculpturen geschmückten Prachtsaals als eines Kunstheiligthums. Man fühlt sich unwillkürlich mehr zum Genuss als zum Studium aufgefordert. Auch ist die Zahl absonderlich merkwürdiger Denkmäler gering und eine strenge Auswahl des Ausserordentlichen, welches indess auch hier nicht fehlt, ist um so förderlicher, als der Neuling sonst leicht den Faden verliert, dessen er bei der überwältigenden Masse von Gegenständen, die ihn bald in dieser, bald in einer ganz anderen Richtung fortreissen, unerlässlich bedarf.

Wir werden daher alles zu übergehen haben, was bei einer solchen Inübersichtnahme der römischen Kunstschätze nicht fesseln darf. Dahin gehören zunächst alle Wiederholungen von Statuen, die wir entweder schon des Näheren kennen gelernt haben oder die durch ihre Verwandtschaft mit gleichartigen Vorstellungen bereits selbstverständlich ge-

worden sind. Wer sich der einschlagenden Begriffe nicht beim ersten Anblick erinnern sollte, braucht nur einen Blick auf die Inventarcataloge zu werfen, die jedem Fremden beim Eintritt freundlich geboten werden. Doch wird es immer vortheilhafter sein, sich zunächst auf die allerdings wenigen Gegenstände zu beschränken, welche wir mit Berücksichtigung des Bedürfnisses und der Aufnahmsfähigkeit des angehenden Kunstfreundes auszeichnen werden.

Wenige feste Anschauungen sind für die Bildung des Geschmacks und des Kunstsinnes weit werthvoller als zahllose lockende, aber wirre Bilder, die die Phantasie belästigen und den Verstand schwächen. Wem das Studium der bildlichen Denkmäler nicht den Kopf verrücken soll — und leider steht es nur allzu sehr in diesem Ruf — muss vor allem darauf bedacht sein, keine anderen Vorstellungen bei sich zuzulassen, als solche, welche in der Sache selbst, auf die sie sich beziehen, ihren Grund haben. Denn obwohl die Vergleichung verwandter Darstellungen einen eigenthümlich belebenden Zauber ausübt, so kommt es doch beim Lernen zunächst und vor allem darauf an, den Gegenstand des unmittelbaren Kunstgenusses selbst fest und unverwandt ins Auge zu fassen und sich ihn mit allen seinen Reizen und Eigenthümlichkeiten so einzuprägen, dass er unverlöschlich vor der Einbildungskraft stehen bleibt. Es ist daher nicht ohne Absicht von unserer Seite geschehen, dass wir immer nur von dem Denkmal gesprochen haben, vor dem wir uns gerade befanden. Denn wenn es sonst schon von Wichtigkeit ist, dass sich statt des Begriffs nicht ein Wort einstelle, so ist es bei dem Studium der bildenden Kunst geradezu eine Lebensfrage. Sobald man es sich beikommen lässt, die lebendigen, ja leibhaften Anschauungen, welche dieses gewährt, mit Redensarten zu vertauschen, die einem anderen Ideenkreis entstammen, ist nicht blos aller Nutzen dahin, den die Beschäftigung mit Kunstwerken gewähren kann, sondern man geräth auch in Gefahr, mit sich selbst zu zerfallen, wie dies nicht wenigen Aesthetikern und selbst gelehrten Archäologen widerfahren ist.

1. Mosaik von Torre nuova.

In den Fussboden des grossen Saals sind die Bruchstücke eines Mosaiks eingelassen, welches im September 1834 auf der Tenuta di Torre nuova entdeckt worden ist. Es führt uns die blutigen Gräuel eines römischen Circus mit grellen, aber nicht widernatürlichen Farben vor und verdient als ein der Wirklichkeit entnommenes Bild einer solchen Schlächterei unsere Aufmerksamkeit. Leider hat man bei der Zusammenstellung der arg zerstörten Reste weit mehr die decorationsmässige Gesammtwirkung, als die historische Wahrheit berücksichtigt und hier und da ungehörige Verbindungen erzielt.

Die Abtheilung, welche sich uns beim Eintreten zunächst darbietet, gewährt uns einen schaudererregenden Blick auf die mit allerlei Thieren gefüllte Arena. Ein wild anspringender numidischer Löwe und ein wüthiger Höckerstier werden eben von den durch sie tödtlich bedrohten Gladiatoren gespiesst. Ein Elenthier ist bereits zusammengesunken und unter den auf dem Kampfplatz verbliebenen Thierwundern erblicken wir den den Sandebenen der Wüste und den den steilen Berghöhen der Alpen entrückten Steinbock in unmittelbarster Nähe bei einander. Der Widerstand, welchen die Kinder der Wildniss einer solchen barbarischen Schlächterbande entgegensetzen, ist durch die Gruppe zu Boden gestreckter Gladiatoren angedeutet, welche sich nach der Linken hin ausbreitet. Es scheinen sämmtlich Stierkämpfer zu sein, da sie auf dieselbe Weise costümirt sind, wie der allein zurückgebliebene Matador, welcher die endlich bewältigte Bestie an beiden Hörnern gefasst hält.

Ein Schauspiel, das nicht weniger Entsetzen erregt, bietet das Mosaikfeld der zweiten Reihe, welches dem Betrachtenden zur Rechten bleibt, dar. Hier sind zwei Gladiatoren

thätig, die bereits eine ganze Schaar von Panthern mit ihren Jagdspeeren erlegt haben. Zwei derselben werden eben von ihnen im Ansprung durchbohrt, und an beiden Enden erscheint je eine andere dieser blutdürstigen Katzen, deren ein gleiches Loos harrt.

Dieser Theil der Darstellung hat sich offenbar noch weiter nach der Linken hin fortgesetzt. Ein Bruckstück derselben kommt auf dem einen der drei anderen Felder zum Vorschein, welche die Mordscenen der Gladiatorengefechte schildern. Leider ist gerade diejenige Gruppe, welche ein neues Motiv darbietet, zur guten Hälfte zerstört. Wir können nur so viel entnehmen, dass das Thier hier nicht dem ersten Stoss erlegen ist, sondern sich im Fallen noch bedeutend zur Wehr gesetzt hat. Während die anderen den Panther in fester Stellung erwarten, sehen wir diesen auf die in ihrem Blute sich wälzende Bestie einspringen.

Die Kleidung dieser Leute besteht in einem bis auf die Kniee herabreichenden Rock, der an mehreren Stellen mit Stickereien geschmückt ist. Die rechte Achsel ist durch eine runde Scheibe gedeckt, welche vielleicht auch als eine Art von Schutzdach gedient hat. Der eine dieser Kämpen trägt einen breiten Brustgürtel. Alle haben die Bein- und Handgelenke fest eingeschnürt, offenbar um ihnen durch einen solchen Verband grössere Festigkeit zu sichern.

Auf der einen Tafel, welche dem Eintretenden zur Linken quer vorliegt, sehen wir ausser den Resten des erwähnten Thierkampfes die Schlussscene eines Gladiatorengefechtes dargestellt. Ein gewisser Alumnus, den die Inschrift als Sieger bezeichnet, hält sein blutiges Schwert triumphirend empor. Zu seinen Füssen liegt Mazicinus, der es gewagt hatte, sich mit ihm zu messen, todt ausgestreckt. Er wird in der ganzen Länge des Körpers von seinem viereckigen Schild gedeckt, das ihn vor dem verhängnissvollen Stoss nicht hat schützen können. Der Sieger ist nur an dem linken Arm bepanzert. Die Schienendecke läuft hier in einen Schirm aus, welcher Nacken und Kopf bedeckt. Sonst ist er, mit Ausnahme des breiten Leibgürtels und der Schnürstiefel, unbekleidet.

Von zwei anderen Kämpfergruppen ist je einer der Mirmillonen, die sich durch den eigenthümlich geformten Visirhelm und Schuppenpanzer auszeichnen, erhalten. Der eine erscheint in der Angriffsstellung, der andere im Ausfall und in der Verfolgung begriffen. Callimorfus, der schwer verwundet am Boden liegt, gehört zu einem dritten Paar, von dem die zweite Hälfte ebenfalls abhanden gekommen ist. Im Hintergrunde ist der Lanista dargestellt, welcher die blutigen Spiele leitet und mit einem Fähnlein oder einem ähnlichen Symbol seiner Macht das Zeichen giebt.

Für die Zeitgenossen mussten alle diese Darstellungen eine ganz andere Bedeutung haben als für uns. Ihnen kam es zunächst auf die charakteristische Angabe des Moments an, an welchen der Sieg geknüpft war. Sobald nur dieser scharf in die Augen sprang, so durften alle übrigen Züge noch so roh behandelt sein. Was in solchen Schilderungen Befriedigung gewährte, war zunächst nur dasjenige, worauf die Blicke der Menge gerichtet waren. Uns würde gerade dies bei einem solchen Schauspiel wahrscheinlich ganz entgehen, da die Beobachtung der entscheidenden Handgriffe eine Uebung voraussetzt, welche wir nicht haben.

Die Abtheilung der hinteren Reihe, welche der Beschauer zur Linken hat, ist an solchen bedeutungsvollen Mordscenen besonders reich gewesen. Die eine Hälfte ist ziemlich vollständig erhalten. Sie führt uns zunächst die Gruppe zweier am Boden liegender Kämpfer vor, von denen der eine, mit Namen Bellerefons, seinem Gegner den Todesstoss zu versetzen im Begriff ist. Er hat sich über ihn hergeworfen und ihn wehrlos gemacht. Sein Name, welcher Cupido lautet, ist durch den schlimmen Buchstaben, wie die Alten das Theta, das hier als eine durchstrichene Null erscheint, als den Todtenlisten verfallen bezeichnet.

Darunter liegt ein anderer Gladiator leblos ausgestreckt, dem das nemliche Zeichen beigesetzt ist. Vor ihm kniet sein Ueberwinder, welcher das Schwert glorreich emporhält und sich dem Zuschauerkreise als Sieger kundgiebt. Doch scheint ihm noch ein zweiter Gang bevorzustehen. Hinter dem Erschlagenen steht ein anderer Gegner kampfbereit und

mit dessen frischen Kräften wird er sich nun zu messen haben.

In der Mitte liegt eine schwer geharnischte Riesengestalt ausgestreckt, von der ein förmlicher Blutstrom ausgeht. Hinter ihm naht einer der Aufseher der Arena mit einem Pferd, um die gewaltige Wucht mit Hülfe desselben durch die Todtenpforte hinauszuschleifen. Ein anderer mit Schild und Schwert bewaffneter Gladiator ist in der Auslage begriffen.

Die letzte Abtheilung, welche dem Eintretenden rechter Hand quer vorliegt, ist am vollständigsten erhalten. Von den drei Kämpferpaaren ist das mittlere noch in Action begriffen. Einer jener fettgemästeten leicht bewaffneten Fechter durchbohrt seinen schwer geharnischten Gegner auf der Flucht. Auch in den beiden anderen Einzelgefechten unterliegt jedesmal der mit Helm und Schild versehene Gladiator. Von einem vierten Paar ist dagegen der leicht bewaffnete Fechter todt niedergestürzt. Kampfwarte mit Fähnchen kehren dreimal wieder, was beweist, dass jedem Paar ein solcher zuertheilt war.

Auf die gelehrte Erörterung dieser nicht unergiebigen Darstellungen können wir uns hier nicht einlassen. Uns muss es genügen, einen flüchtigen Blick auf das Gesammtbild, das sie von einem Circus liefern, geworfen zu haben. Von ästhetischem Genuss kann hier nicht die Rede sein, wohl aber ist es interessant, mit Augen zu sehen, was keine Beschreibung zu schildern vermag. Schon Cicero macht auf den Unterschied der Wirkung aufmerksam, welche ähnliche Kämpferscenen auf den Hörenden und auf den Augenzeugen hervorbringen, und schliesst seine Betrachtungen über die Gladiatorenspiele seiner Zeit mit der gewichtigen Behauptung, dass es für den Anblick keine kräftigere Schule gegen Schmerz und Tod geben könne, als diese blutigen Volksbelustigungen.

2. Tanzender Faun. Im grossen Saal Nro. 4.

Diese kräftig und meisterhaft durchgebildete Figur gewährt uns einen lebhaften Begriff von den originellen Pantomimen der bacchischen Tänze. Man sieht deutlich, dass

der lebensfrohe Geselle nicht sowohl unter dem unmittelbaren Einfluss seines Freudenrausches steht, als vielmehr diesen gleichsam humoristisch beherrscht, indem er mit der Darstellung einer poetisch erfassten Idee beschäftigt ist. Stellung und Mienenspiel sind echt dramatisch. Leider haben beide durch ungeschicktes und gewissenloses Restauriren bedeutend eingebüsst. Die lebensstrotzenden Glieder sind mit einer künstlich erzeugten Patina auf die roheste Weise überschmiert und nur mit Mühe erkennt man unter dem Schleier dieser Tünche die schönen plastischen Formen der alten Theile. Besonders ungünstig ist die Aufstellung der Figur, welche kaum zu fussen scheint. Dennoch ist das Ganze immer noch von grosser Wirkung. Wiederholungen derselben Gestalt beweisen ihre vormalige Berühmtheit, und die Erhaltung des Kopfes an einer dieser Nachbildungen hat gezeigt, dass unsere Statue nicht mit einem fremden belehnt worden ist, sondern dass der gegenwärtig vorhandene ihr gehört. In der That passt er auch vortrefflich zu der dargestellten Handlung und der Ausdruck der seltsamen Züge ist nicht weniger originell als charaktervoll.

3. Vier bacchische Reliefs.

a. Unter Nro. 4. b. Unter Nro. 15. c. Ueber der Thür der Rückwand. d. Im Zimmer links über Nro. 9.

Diese vier zusammengehörigen Reliefs zeichnen sich durch einen höchst anmuthreichen, naiven und geistvollen Vortrag aus. Sie würden uns noch weit reizender erscheinen, wenn wir tiefer in das Verständniss der dargestellten Gegenstände einzudringen im Stande wären. In dem ersten Bilde sehen wir einen Pan einem Brandaltar zueilen und einen Widderkopf in die Flammen werfen. Das Opferthier liegt am Fuss desselben todt ausgestreckt. Einen fast lächerlichen Contrast zu dieser Scene bildet ein Ziegenbock, welchen ein Satyr am Bart hinwegführt. Ein Flügelknabe, welcher auf dem Rücken des misshandelten Thieres sitzt, klammert sich mit beiden Händen an die Hörner desselben fest und scheint nicht von ihm lassen zu wollen. Diese ganze Gruppe ist

voll der zartesten Schönheiten und der Geist, in dem die Formen behandelt sind, ist echt griechisch.

Das gegenüber aufgestellte Relief zeigt fast die nämlichen Figuren. Leider ist das rechte Ende neu, so dass man namentlich über die Handlung des hüpfenden Pan im Unklaren bleibt. Der Flügelknabe, welcher hier auf dem Ziegenbock sitzt, hält ein mächtiges Bündel Weintrauben in beiden Händen, die er in Sicherheit zu bringen sucht, als ob sie ihm der von der anderen Seite herannahende Satyr zu nehmen die Absicht habe. Dieser wird von dem Bock mit Stössen bedroht, vor denen er sich vorsichtig zurückzuziehen scheint.

In dem dritten Relief, welches gleiche Grösse, Behandlung und architektonische Gliederung zeigt, sehen wir die festliche Reinigung einer alterthümlichen Statue des bärtigen Bacchus dargestellt. Eine halbbekleidete Frau ist im Begriff den mit Wasser gefüllten Schwamm aus einem Becken hervorzuziehen, in welches eine andere Figur eine Vase ausgiesst. Links erblicken wir zwei Satyrn, von denen der eine auf einem Felsen sitzend die Syrinx spielt, während sein Gefährte vor ihm tanzt.

Alle drei Darstellungen gehören offenbar dem nämlichen Cyclus an und beziehen sich auf verschiedene Epochen des bacchischen Festkreises. Die Erfindung ist überall gleich geistreich. Das Idol des bärtigen Bacchus, welchem der feierliche Reinigungsprocess bevorsteht, ist reich drapirt und hält einen Kantharos in der rechten Hand. Besonders schwierig ist die Bestimmung des zweimal wiederkehrenden Flügelknaben, für den die Benennung eines Amor ebenso wenig passt als die eines geflügelten Bacchus.

Ein viertes Relief, welches zu der nämlichen Folge gehört, aber erst vor Kurzem wieder zum Vorschein gekommen ist, ist in dem links anstossenden Nebenzimmer über der Statue des Pluto eingemauert worden. Es stellt zwei Gruppen höchst anmuthiger Erfindung dar, in denen jene derben Scherze gebildet sind, die zu dem leidenschaftlichen Ernst der bacchischen Begeisterung einen komisch heiteren Gegensatz bilden. Ein auf einem Felsabhang gelagerter Satyr, dessen Füsse eine lang herabhängende Nebris bedeckt, hat

eine Nymphe, die ihm unvorsichtig genaht ist, beim Gewand begriffen, welches sie ihm zu entreissen sucht, während sie ihm mit der Rechten ins Gesicht fährt und ihn mit Gewalt zurückdrängt.

Eine ähnliche Gruppe lässt das nämliche Motiv mit sinnigen Variationen wahrnehmen. Hier ist es ein wohlbeleibter Silen, welcher einer tanzenden Nymphe zudringlich wird. Sie sucht sich nicht blos von dem lästigen Gesellen zu befreien, sondern bedroht ihn auch mit einer brennenden Fackel, die sie ihm entgegenhält. Vor dieser weicht er scheu zurück, während ihn seine Lüsternheit vorantreiben möchte.

Die ursprüngliche Bestimmung dieser vier wahrhaft geistreich gebildeten und mit zartem Formengefühl vorgetragenen Reliefs ist schwer zu ermitteln. Sie erinnern zunächst an das ebenfalls vortreffliche Flachrelief im Gabinetto delle Maschere. Bisher waren nur die beiden zuerst beschriebenen bekannt, das dritte war unbeachtet geblieben, und das vierte ist erst ganz neuerlich unter altem Gerümpel hervorgezogen worden.

4. Gruppe des Dionysos und Ampelos. Nro. 11.

Diese in ihren erhaltenen Theilen treffliche Gruppe führt uns einen oft wiederkehrenden Gedanken in einer neuen Wendung vor. Dionysos, der Herr und Meister alles höheren organischen Lebens, schaut mit süssem Wohlbehagen, aber voll erhabenen Ernstes weit um sich, während er sich selbstvergessen auf den Satyr stützt, der sich ihm liebevoll anschmiegt und ihm seine Arme und Schultern als Ruhekissen darbietet. In ähnlicher Weise muss sich Homer den Hephästos als von seinen Automaten getragen gedacht haben. Auch Dionysos scheint sich vor dem Selbstgebrauch seiner Füsse zu scheuen und lässt sich die ihm von seinem Diener gewährte Hülfe gern gefallen. Wäre nicht der Kopf des letzteren abhanden gekommen, so würde das von Hoheit strahlende Antlitz des Gottes durch den Gegensatz der mehr dem Thierischen verwandten, derberen Formen des Satyrs noch mehr gehoben worden sein. Jetzt ist dieser Contrast nur in der Körperbildung beider Wesen noch bemerkbar. Auch diese lässt

indess den unendlichen, nie ganz auszugleichenden Abstand wahrnehmen, der beide von einander trennt. Und dennoch hat der Gott die Macht, auch solche Creaturen einem Läuterungs- und Reinigungsprocess zu unterwerfen, welcher mit ihrer Veredelung endigt. Dieser wunderbare Vorgang ist durch das Culturverfahren vorgezeichnet, welches den Bäumen des Waldes süsse Früchte, vor allem aber der wilden Rebe saftige Trauben abzugewinnen vermag. Die Kenntniss desselben verdankt die Menschheit dem Dionysos, der sich aber nicht blos auf eine solche Beeinwirkung der Pflanzenwelt beschränkt, sondern auch auf Thiere und Menschen diesen seinen segensreichen Einfluss ausbreitet. In einer ähnlich componirten Gruppe erblicken wir daher an der Stelle unseres Satyrs einen Rebenstamm, aus dem ein menschlich gebildetes Wesen in dem Sinne einer aufwärts strebenden Seelenwanderung hervorbricht. Es ist dies der Ampelos, der Traubengeist, der in anderen Darstellungen, zu denen auch die unserige gehört, als der Lieblingssatyr und treue Begleiter des Dionysos auftritt. Mit rührender Hingebung schmiegt er sich an seinen Herrn an, dem er die Theilnahme an einem höheren, ursprünglich nicht von ihm geahnten Dasein verdankt. Während er aber sehnsuchtsvoll nach diesem emporblickt und gleichsam danach seufzt, bewegt sich der Gott selbst in jenen erhabenen Anschauungen, die ihm von Natur eigen sind, welche aber mit ihm zu theilen, für eine nur den Geweihten zuzugestehende Gnadengabe galt. Was die Alten unter jener höheren Seelenbestimmung der bacchisch wahrhaft begeisterten verstanden haben, können wir beim Anblick dieses verklärten, Gesundheit und reines Leben athmenden Götterantlitzes leibhaftig kennen lernen.

5. Juno Pronuba. Zimmer rechts Nro. 1.

Unter den Statuen, welche zu Anfang der dreissiger Jahre aus den Ruinen einer bei Monte Calvi in der Sabina gelegenen altrömischen Villa hervorgezogen worden sind, nimmt diese überlebensgrosse Statue der Juno eine ehrenwerthe Stelle ein. Obwohl sie zu jenen handwerksmässigen Nachbildungen berühmter Originale gehört, mit denen sich

die Landhäuser der Reichen täglich schmückten, so verdient sie doch nicht blos deshalb besondere Beachtung, weil der plastische Formenvortrag eine gewisse kernhafte Frische zeigt, sondern auch weil die Oberfläche des Marmors unberührt geblieben ist. In früheren Jahrhunderten würde man das rauhe Korn des Steines, welches zwischen den weggefressenen Stellen stehen geblieben ist, schwerlich geduldet, sondern durch die Anwendung von scharf angreifenden Säuren oder einem gewaltsamen Putzverfahren ebenfalls beseitigt haben. Von einem solchen rohen Reinigungsverfahren ist man erst in den allerneuesten Zeiten zurückgekommen. Es ist daher wichtig, diejenigen Denkmäler scharf ins Auge zu fassen, welche demselben entgangen sind, weil sie für die Beurtheilung des Zustandes anderer als Norm dienen müssen, die dadurch ihre Edeleigenschaften und nur allzu oft auch einen Theil ihres Kunstwerthes eingebüsst haben.

Da unsere Statue der Ehegöttin in Haltung und Drapirung auffallend gleicht, welche auf römischen Sarkophagen, die eine Hochzeitsfeierlichkeit darstellen, das neu vermählte Paar zusammengiebt und, so zu sagen, einsegnet, so haben wir sie Juno Pronuba genannt. Der in zarte Falten gebrochene Chiton umkleidet die obere Körperhälfte mit einem eng anschliessenden, aber durchsichtigen Schleier. Die stylgemässe Behandlung des fein gewobenen Stoffs, welcher sich an die nackten Theile anheftet, erinnert an ein Werk der besten Zeit, das jedenfalls als Vorbild gedient hat. Dagegen setzen sich die grossartigen Massen des Mantelumwurfs, dessen derberes Zeug dem Gesetze der Schwere folgt, um so mächtiger ab. Die Quasten, welche die Enden des Peplos schmücken, sind darauf berechnet, in den Fall der Falten eine gewisse Regel und Ordnung zu bringen, und in der That ist die Wirkung, welche sie wahrnehmen lassen, eine sehr günstige. Denn während die Hauptmassen des Obergewandes der Bewegung der Schenkel folgen, werden jene Seitenpartieen durch diese kleinen Gewichte straff angezogen.

Um die Freiheit und Leichtigkeit zu veranschaulichen, mit welcher sich die Göttin in erhabener Anmuth von einer Stelle zur anderen begiebt, hat der Künstler das zarte Unter-

gewand noch einmal gezeigt und die Füsse aus diesem hervortreten lassen. Dadurch bekommt die ganze Erscheinung, trotz der Wucht und Fülle der Massen, ein sehr leichtes und ätherisches Ansehen.

In den Zügen des Antlitzes herrscht bei tiefem Ernst und feierlicher Stimmung eine gewisse Milde und süsse Hingebung vor. Man würde versucht sein, sie für die Göttin der Liebe selbst zu halten, unterschiede sie sich von dieser nicht durch die Stetigkeit und Würde ihres Charakters. Denn in dem Augenblick, wo die Empfindung hervorbrechen möchte und das leibliche Dasein seine Rechte zu fordern scheint, erinnert sie sich des Sittengesetzes, und das Gefühl der Pflicht ist mächtiger in ihr als jede Wonne des Augenblicks.

Bei der hohen Bedeutung, welche das Ideal der Juno für die gesammte antike Weltanschauung hat, ist es nicht unwichtig, dasselbe auch bis in diejenigen Nachbildungen zu verfolgen, welche allerdings ein nur schwaches Abbild des erhabenen Gedankens darbieten, der demselben zu Grunde liegt, zumal die statuarischen Darstellungen dieser Göttin verhältnissmässig doch immer noch selten sind.

Bei der Herstellung der Arme hat man ihr in die eine Hand den Scepter, in die andere eine Schale gegeben, welche sie zum Libationsopfer ausgiesst, wie wir vorzugsweise die beiden obersten Götter, auch auf Münztypen, häufig dargestellt sehen.

6. Geburt des Telephos. Zimmer rechts Nr. 20.

Das Grabrelif von Torre nuova, welches eine jener rührenden Abschiedsscenen darstellt, an denen namentlich die marmornen Aschenkrüge, die aus attischen Gräbern stammen, reich sind, ist in mehr als einer Beziehung bemerkenswerth. Denn während wir demselben einerseits eine echt griechische Vorstellung verdanken, lernen wir daran gleichzeitig die Art und Weise kennen, wie man in römischen Zeiten jenen reineren Formenvortrag aufzufassen und wiederzugeben im Stande gewesen ist. Trotzdem, dass der Künstler eifrig bemüht gewesen ist, die einfachen Umrisse treu nachzubilden und sich

dabei streng innerhalb der Gränzen des Flachreliefs zu halten, ist er doch unwillkürlich in die Schwülstigkeit verfallen, welche das Ergebniss decorativer Effectsucht ist. Es ist höchst lehrreich, zu beobachten, wie er die schönen Faltenbrüche des Originals überall zerknittert hat. Ganz dieselbe Erscheinung bieten die Zeichnungen und Copieen nach den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts dar, welche von manierirten, aber handfertigen Künstlern der späteren Zeit herrühren. Sowie aber der Geist des Raphael uns auch aus solchen entstellten Nachbildungen gleichsam unverwüstlich entgegentritt, so musste auch unser Relief, welches der Epoche Hadrian's anzugehören scheint, auf Winckelmann, der sich durch die dazwischen tretenden Zufälligkeiten in dem Genuss der griechischen Urschöne, die er durch einen solchen Schleier hindurch erblickte, nicht stören zu lassen pflegte, den Eindruck eines Kunstwerks der besten Zeit machen.

Auf den Reliefs der erwähnten Aschenkrüge und der Grabesstelen wird die abscheidend gedachte Figur jederzeit sitzend dargestellt. Wir dürfen daher auch die auf einem Thron mit Fussschemel erscheinende Mutter, welche ihr neugeborenes Kind der vor ihr stehenden Pflegerin voll Wehmuth übergiebt, für die Verstorbene nehmen, der zu Ehren dieses Denkmal errichtet worden ist. Diese aber scheint man unter dem mythischen Bild der Auge, der Tochter des arkadischen Königs Aleos, welche vom Herakles eines Knäblein genesen war, gefasst zu haben. Von letzterem hatte sie sich gleich nach seiner Geburt trennen müssen. Es war ausgesetzt worden, hatte aber mitten in der Waldeinsamkeit eine Amme gefunden. Eine Hirschkuh hatte ihm die von Milch strotzenden Euter geboten und den Kleinen gross genährt. Hier war es, wo Herakles seinen Sprössling fand und in stolzer Vaterfreude auf seine Arme nahm.

Auf diese sinnvolle Sage spielt die unter dem Thronsessel liegende Hirschkuh an, welche ihres wunderbaren Berufes zu harren scheint. Hierauf mag sich auch der Baum beziehen, dessen Zweige die dargestellte Gruppe überschatten.

Die Frau, welche das neugeborene Kind in Empfang nimmt, dürfte Eileithyia, die Geburtsgöttin, selbst sein, deren

in der Sage von der Geburt des Telephos ausdrücklich Erwähnung geschieht.

Für eine in den Wochen verstorbene Mutter, welche ihr Kindlein in dem Augenblick verlassen musste, wo dieses ihrer vor Allem benöthigt war, mochte eine solche symbolische Darstellung der Sage des von einer Hirschkuh aufgenährten Heraklessohns ganz besonders geeignet erachtet worden sein. Denn während die Verbannung der Auge das harte Geschick einer Mutter schilderte, die in demselben Moment aus dieser Welt ausscheiden muss, in welchem ihr Kind in dieselbe eintritt, brachte der nemliche Mythus auch den Trost nahe, dass die Götter sich der Waisen erbarmen, und dass selbst Telephos mitten im Waldesdickicht eine nährende Amme gefunden habe.

Eine ähnliche Verflechtung mythischer und wirklicher Beziehungen kommt auch in den lyrischen Dichtungen der Alten nicht selten vor. Die bildlichen Grabdenkmäler sind an denselben ganz besonders reich. Sie mögen sich indessen den Zeitgenossen selbst häufig in der Gestalt eines sinnvollen Räthsels dargeboten haben, welches eben dadurch um so anziehender wird, je mehr es seinen Inhalt unter allerlei anmuthigen Wendungen und Gleichnissen zu verschleiern sucht. Wer dieses zarte Gewebe poetischer Fäden mit kaltem Sinn auftrennen wollte, würde nicht blos alle Reize dieser Bildersprache zerstören, sondern auch der Beschäftigung mit ähnlichen Denkmälern jedes Interesse nehmen. Denn dieses beruht ausschliesslich auf dem Bestreben der Alten, ihrem Schmerz einen Ausdruck zu verleihen, welcher das irdische Trennungsweh als die zarte Keimfrucht höheren Trostes nur sanft zu berühren wagte.

7. Raub der Cassandra. Zimmer rechts Nr. 11.

Die gewaltsame Entführung der Cassandra aus dem Heiligthume der Pallas, bei deren Standbild sie Schutz gesucht hatte, ist einer der beliebtesten Gegenstände der alten Kunstdenkmäler, was zum Theil darin seinen Grund hat, dass derselbe die grossartigsten Gegenstände und pathetische Elemente des reichsten Gehalts darbot, zum Theil aber auch in

dem Umstand, dass diese Sage durch einen der hervorragendsten Künstler in einer Weise behandelt worden war, welche die nachfolgenden Geschlechter immer wieder einlud, auf den herrlich, einfach und grossartig gefassten Gedanken zurückzukommen und ihn aufs Neue zu entfalten. Das Relief, zu dessen Betrachtung wir übergehen, ist eine dieser späten Nachbildungen, durch welche trotz der materiellen Derbheit des Vortrags die erhabene Schönheit des Vorbilds deutlich fassbar durchblickt. Der Künstler, welcher mit Anfertigung derselben beauftragt gewesen ist, hat von dem, was er wiederzugeben hatte, ein sicheres Verständniss gehabt, aller Wahrscheinlichkeit zufolge aber ist er durch Rücksichten auf die örtliche Bestimmung des Marmors abgehalten worden, auf eine feinere Formentwickelung einzugehen. Sehr interessant würde es sein, die Natur des Denkmals genauer zu kennen, zu welchem dieses Friesstück gehört. Es ist indess schwer, etwas Genaues darüber zu ermitteln, da jeder der sich als möglich darbietenden Annahmen Schwierigkeiten in den Weg treten. Zunächst fühlt man sich geneigt zu vermuthen, dass es die Seitenfläche eines Sarkophags geschmückt haben könne. Darauf deutet nicht blos die erwähnte Art des Vortrags, sondern auch die schön umgränzte Abgeschlossenheit der Composition. Allein in diesem Fall begreift man nicht, auf welche Weise die vereinzelten Buchstaben SA, die man mit Recht für die Reste des Namens der Cassandra erklärt hat, an diese Stelle zu stehen gekommen sind, da weder für den Anfang, noch für das Ende dieses Namens Gelass vorhanden ist.

Die Schilderung des stürmisch aufgeregten Seelenlebens der gottbegeisterten Tochter des Priamos, welche das uralte Palladion in brünstigem Gebet umschlingt, während sie ihr Knie auf den Altar stützt, ist tief ergreifend. Indem sie mit der bereits erlahmten Rechten den Tempelschänder noch zurückzudrängen sucht, wird ihre herrliche Gestalt von einem Starrkrampf erfasst, der sich eben auch den edlen Zügen des Antlitzes mitzutheilen im Begriffe ist. Ihr reiches Haupthaar fliegt wild umher, und es ist als ob nicht blos die Raschheit der unmittelbar vorhergegangenen Bewegung, sondern eine

von innen ausströmende Lebensfluth die Ursache dieses gewaltsamen Emporstehens der Haare sei. Mächtig ist der Contrast, welchen die an dem Körper herabhängenden Gewandmassen darbieten, in denen sich der plötzliche Einhalt aller Lebensregungen spiegelt.

Während der Ausdruck der Cassandra mitten im tiefsten Seelenschmerz göttliches Verzücktsein wahrnehmen lässt, tritt uns in der wilden Leidenschaftlichkeit des Aias jene Kälte entgegen, die sich in der unmittelbarsten Nähe der glühendsten Grausamkeit zu finden pflegt. Sein Gewand flattert hoch auf und es bedarf nur geringer Vertrautheit mit den Werken der neueren attischen Schule, um in den Brüchen desselben die Spuren jenes anmuthreichen und dramatisch belebten Kunstvortrags wiederzufinden, der dieselben so anziehend macht.

Einen erhabenen Contrast mit dieser lebensprühenden Gruppe bietet das alterthümliche Idol der Göttin dar, in deren Heiligthum der übermüthige Sieger eingedrungen ist. Regungslos steht sie da, aber es ist als ob sie von finsterem Unwillen erfüllt sei und es beklage, dass sie ihrem Zorn nicht bei frischer That Luft machen dürfe. Ebenso fühlt Cassandra den tiefsten Seelenschmerz in dem Augenblick, wo sie sich von der Göttin, zu der sie von mächtigem, ja überschwenglichem Glauben erfüllt ist, verlassen sieht.

Der Tempel der Pallas, welcher der Schauplatz dieser gottlosen und folgenreichen Handlung ist, wird durch eine dorische Säule angedeutet. Im Uebrigen ist die Darstellung durchaus ideal gehalten und von den Zufälligkeiten der irdischen Existenz hat der Künstler nur so viel in dieselbe aufgenommen, als sich eben zur Versinnlichung des dramatischen Hauptgedankens geeignet zeigte. Dieser tritt dagegen um so mächtiger hervor, und entfaltet eine Wirkung, die bei dem Aufwand gleicher Mittel der der Gruppe des Laokoon und der Niobe nicht blos gleichkommen, sondern sie in mehr als einer Beziehung noch überbieten würde, da die Steigerung des tragischen Geschicks von dem Grad des Unverschuldetseins der von demselben Erfassten abhängig ist.

8. Opfergebet an den Eros gerichtet. Zimmer rechts Nr. 8.

Dieses Relief, welches sich durch schöne Erfindung und gute Erhaltung auszeichnet, verdient wegen des dargestellten Gegenstands Beachtung. Wir sehen in demselben einen bärtigen Mann ehrwürdigen Ansehens, den das Diadem als einen Dichter zu bezeichnen scheint, einem Heiligthume nahen, vor welchem die Statue des Eros aufgestellt ist. Man wird annehmen dürfen, dass dieser hier nicht blos als ein bildlicher Schmuck, sondern als Inhaber des Tempels auftritt und die Opfergaben entgegennimmt, welche eine verschleierte Priesterin herbeibringt.

Der reich, aber einfach drapirte Alte, welcher eine begeisterungsvolle Andacht wahrnehmen lässt, hat die Rechte zum Gebet erhoben, und es hat den Anschein, als ob der kleine Flügelknabe mit dem Palmzweig ihm mit der ausgestreckten Linken gnädig zuwinke. Sich das Standbild der Gottheit in einem ähnlichen Falle belebt und an der heiligen Handlung betheiligt zu denken, ist ganz im Sinne der Griechen.

In dem Giebelfeld des Tempels, zu dem eine Treppenflucht emporführt, ist ein Triton angebracht, welcher auf einem Rohr bläst und in der Rechten das Pedum hält. Aehnlich sehen wir den Proteus als Hirten der Seeungeheuer auf einem Mosaik im Braccio Nuovo dargestellt. Eine sinn- und beziehungslose Zierrath ist diese Figur wohl nicht. Im Gegentheil werden wir annehmen müssen, dass dieselbe in einer Schilderung, die sich in allen Einzelheiten nur auf das Wesentliche beschränkt, bedeutsam sei. Nun liegt es aber nahe, dabei an die kosmogonische Geltung des Eros zu denken, welche nicht blos Hesiodos verherrlicht, sondern auch Plato, nach dem Vorgang des Parmenides und Akusilaos, des ausführlichen erläutert. Dass hier der älteste Gott gemeint sei, hätte sich kaum anders andeuten lassen, als durch sein Verhältniss zu der Aphrodite Urania, die sich von der Pandemos, der Tochter des Zeus und der Dione, in gleicher Weise unterscheidet, wie jener Schönste unter den Göttern von dem

gemeinen Liebesgott, der ebenso viel Unheil anrichtet als er Freuden spendet.

Die Vereinzelung, in welcher uns diese Darstellung entgegentritt, macht eine Bestimmung der Oertlichkeit, auf die auch der Pinienstamm hinweist, unmöglich. Letzterer erinnert an die Meeresufer, welche von diesen Bäumen bedeckt zu sein pflegen.

Schwieriger noch ist es, in Betreff der dargestellten Hauptfigur eine Vermuthung zu wagen. An Hesiodos selbst zu denken, der der Allgewalt dieses Gottes in wenigen Worten die begeistertste Lobrede gehalten, dürfte das einfachste und gerathenste sein. Dem Charakter dieses philosophischen Dichters widerspricht die Erscheinung nicht.

9. Aphrodite den Mantel lüftend. Zimmer rechts Nr. 5.

Diese ursprünglich nicht verdienstlose, leider aber stark geflickte Statue ist eine der zahlreichen Nachbildungen des berühmten Aphroditenbildes, welches römische Münztypen unter der conventionellen Benennung von Venus Genetrix aufführen. Ein sehr feines, durchsichtiges Untergewand umschliesst die zarten Formen des Götterleibes, während sie im Begriff ist den Mantel über die rechte Schulter zu ziehen und sich züchtig in denselben einzuhüllen. Jede Bewegung der ganzen Gestalt lässt die reinste Anmuth wahrnehmen, ihren Höhepunkt aber erreicht dieselbe in dem sanft verneigten Kopf, dessen Züge so seelenvoll sind, als echte Weiblichkeit gedacht werden kann. Wenn wir aus dieser theils schwachen, theils verwaschenen Nachbildung auf die erhabene Grazie des Urbildes schliessen dürfen, von welchem diese und ähnliche Wiederholungen stammen, so muss dasselbe ein Schauspiel dargeboten haben, wie wir desselben nur selten ansichtig werden. Jene süsse Hingebung, vermöge deren das schwächste, aber gleichzeitig das edelste Wesen der Schöpfung zur weltbeherrschenden Macht wird, entfaltet sich hier mit einem Zauber, der um so unwiderstehlicher ist, je weni-

ger er von körperlichen Reizen seinen Ausgang nimmt und das sinnliche Auge berührt.

10. Pansherme. Zweites Zimmer rechts Nr. 2.

Die Pansphysiognomie unterscheidet sich von der der Satyrn durch einen höheren Seelenadel, durch kräftigere Formenfülle und durch einen wahrhaft sittlichen Ernst. Der Hermenkopf, zu dessen Betrachtung wir fortschreiten, bietet eines der schönsten Beispiele dieser Art dar. Es bedarf eines sehr geübten Blicks, um sich durch die Schöne und Frische der Züge nicht irre leiten zu lassen. Sehr häufig geschieht es, dass man auf ein Wesen ganz anderer Art schliesst und selbst wohl einen der Söhne des Zeus dargestellt zu sehen meint. Einer solchen Auffassung würde man um so weniger entgegenzutreten befugt sein, als jeder einzelne Zug nicht blos eine grosse Verfeinerung, sondern auch der Gesammtausdruck eine Höhe der Stimmung zeigt, wie sie selbst in Heroenbildungen nur selten vorkommt, wäre nicht der tiefinnere Sinn dieser Darstellung durch die beiden über der Stirn hervorspriessenden Stierhörnchen sichtbar angedeutet. Sobald man von diesen aus die Elemente dieses Kunstgebildes aufs Neue durchmustert, erhält jeder Zug eine specifische Geltung und es stellt sich uns schliesslich ein Götterbegriff dar, der zu den bedeutsamsten und merkwürdigsten der griechischen Mythologie gehört.

Wir haben es hier mit einem Wesen zu thun, welches aller Eigenschaften der Menschennatur theilhaftig geworden, das aber in gleicher Weise mit dem Thierreich, dessen Urkräfte es bewahrt, gewissermaassen verwachsen ist. Jede Lebensregung verkündigt das Dasein jener geheimnissvollen Naturgewalt, die hinfälliges Gras rasch auf eine höhere Daseinsform zu bringen vermag. Sowie aber die niedrigsten Erzeugnisse der organischen Schöpfung durch die wunderbare Organisation des Stierleibs auf ihre höchste Potenz erhoben und Halme in Milch, Fleisch und Bewegungskraft verwandelt werden, so hat hier das thierische Gesammtleben eine noch weit höher aufsteigende Umwandlung erfahren. Die rohe Kraft des Stieres zeigt sich nemlich der menschlichen

Intelligenz gepaart, ja so innig vermählt, dass Geistiges und Leibliches in einander aufzugehen scheinen.

Es ist ein tiefer Ernst, welcher diese Züge, so zu sagen, regungslos beherrscht, und denjenigen, welche in die mythologische Idee des Pan einzudringen wünschen, können wir das Studium dieses und ähnlicher Marmordenkmäler nicht genug empfehlen. Denn während die sich oft widersprechenden Angaben der Schriftsteller uns in Betreff dieses eigenthümlich gearteten Doppelwesens nicht blos im Dunkeln lassen, sondern auch noch obenein verwirren, lernen wir Angesichts dieser ausdrucksvollen Kunstformen ahnen, welche Bedeutung der Volksglaube der Alten demselben beigelegt hatte.

Im Vergleich mit den rohgearteten Ziegenfüsslern, die derselben Gattung von Wesen angehören, zeigt dieser Kopf eine staunenswerthe Veredelung. Kaum der Haarwuchs lässt die niedere Abstammung durchblicken und auch dieser wird nur dadurch charakteristisch, dass er in Verbindung mit den erwähnten Hörnchen auftritt. Alles übrige ist nicht blos von rein menschlicher Schönheit, sondern sogar von einem göttlichen Geist beseelt.

Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass selbst eine solche ideale Darstellung von einem weit geringeren specifischen Gewicht ist als die Ideen, welche durch die blosse Nennung des Pan angeregt werden. Da diese in den Momenten der höchsten poetischen Begeisterung erfolgt und dieser bedeutungsvolle Name, welcher das All der Welt unwillkürlich vor die Seele zaubert, mit denen der erhabensten Gottheiten verflochten erscheint, so erfüllt sie uns mit der Ahnung einer Macht und Grösse, an die das menschliche Begriffsvermögen kaum heranreicht. Ich bin daher geneigt anzunehmen, dass das in diesem Kopf abgebildete Wesen zu dem grossen Pan in einem ähnlichen Verhältniss steht wie die Satyrn zum Dionysus. Ob jener je in ähnlicher Weise zur idealen Ausbildung gelangt sei wie dieser und die olympischen Götter, ist mehr als zweifelhaft. Wahrscheinlich ist die bildende Kunst von einem solchen schwierigen Gegenstand durch Darstellungen wie die des Zeus Ammon, die wegen des Analogen,

was sie haben, geeignet waren, vicarirend einzutreten, abgelenkt worden.

11. Das Bündniss des Priamos und der Penthesilea. Zweites Zimmer rechts Nr. 4.

Der geistreich componirte Fries, welcher gegenwärtig einen Sarkophag mit den Zwölfthaten des Hercules krönt, hat ursprünglich den Deckel eines ähnlichen Steinsarges geschmückt, auf dessen Vorderseite entweder der Untergang von Troja oder der Tod der Penthesilea dargestellt gewesen sein mag. Wir begegnen hier der ergreifenden Schilderuug der schicksalsschweren Abendstunde, in der sich der Sturz von Ilion unaufhaltsam vorbereitet. Eben ist Penthesilea, die Königin der Amazonen, mit ihrem Frauenheer herbeigeeilt und reicht dem greisen Priamos die treue Rechte. Während diesen seine Getreuen umstehen, sehen wir der muthigen Heroine, die ihren Zelter am Zügel führt, eine Waffengefährtin folgen.

Zu beiden Seiten dieser schön geordneten Mittelgruppe erscheint je eine in tiefen Schmerz versunkene Frau. Die zur linken ist Andromache, welche den kleinen bereits verwaisten Astyanax in ihren Armen hält. Klagende Frauen umstehen sie und eine Sonnenuhr, die sich ihr gegenüber befindet, mahnt an die späte Tageszeit, die über die bange, von Feinden rings umdrängte Stadt hereingebrochen ist.

Die ebenfalls von schwerem Kummer gebeugte und dicht verschleierte Matrone, welche rechts gewandt sitzt, scheint die greise Hecuba zu sein, die ihr jüngster Sohn Polydoros zu trösten versucht.

Vor den Thoren der Stadt rüsten sich die streitbaren Amazonen bereits zum Todeskampf, den ein sich bäumendes Schlachtross muthig wiehernd als nahe bevorstehend begrüsst.

An beiden Enden dieses Sarkophagdeckels sind geflügelte Masken angebracht, die man entweder für die der alles versteinernden Gorgone oder aber für Personificationen des Todesschreckens nehmen kann.

12. Weibischer Hercules. Zweites Zimmer rechts Nr. 15.

Diese nicht eben durch Kunstwerth ausgezeichnete Statue des Hercules zeigt den gewaltigen Helden in dem Zustand seiner tiefsten Erniedrigung. Er hat nicht blos die Löwenhaut mit einem Frauengewand vertauscht, sondern sein ganzes Wesen steht mit seinem sonst so erhabenen Charakter in dem auffallendsten Widerspruch. Die Muskelfaser, welche sonst der Sitz unüberwindlicher Kraft gewesen, ist erschlafft und sein Sinn steht nicht mehr nach hohen Dingen wie vormals. Als die Ursache dieser wunderbaren Umwandlung giebt der Mythus sein Verweilen im Dienst der Omphale, der Königin von Lydien, an, die ihn als ihren Sclaven angekauft haben sollte. Während die Sage auf diese Weise eine dem griechischen Alterthum fremde Erscheinung durch Motive zu erläutern versucht, die sich auf hellenische Gebräuche beziehen, muss der Ursprung einer solchen Verkehrtheit aller sittlichen und physischen Verhältnisse, wie sie uns aus dieser Erzählung entgegentritt, in dem unablässigen Bestreben des Orients, die geschlechtliche Trennung durch einen solchen Tausch der Berufsverrichtungen, der Tracht und des Wandels auszugleichen, gesucht werden. Dort begegnen wir ebenso häufig Ueberlieferungen, denen zufolge wehrhafte Jünglinge in Frauenkleider gesteckt worden sind, als Erzählungen von der heldenmässigen Mannhaftigkeit hervorragender Frauenwesen. Die griechische Mythologie hat sich dieser Wechseltendenz um so eher bemächtigen müssen, als sie selbst durch mehrere Culte reflectirt ward. Der Sinn, in dem sie dieses hermaphroditische Verhältniss ausgebeutet hat, ist freilich ein ganz anderes, als der, welcher jenen Mythen des Morgenlandes zu Grunde liegt. Während dort geheimnissvolle Naturbeziehungen die Hauptrolle spielen, beschäftigt sich hier jeder Zug der Sage mit sittlichen Wechselverhältnissen, welche an keinem anderen Heros mit einem so mächtigen Contrast hervortreten konnten, wie an dem Sohne der Alkmene und des Zeus. Dadurch, dass die griechische Kunst denselben durch die Anwendung des Humor so geschickt zu mildern verstanden hat, ist ein Gebilde ins Leben getreten, welches der gross-

artigsten Wirkung fähig gewesen ist und noch jetzt sein würde, wenn ihm eine Auffassung im Sinne seines Schöpfers zu Theil würde.

13. Apollo die Leier rührend. In der Mitte des dritten Zimmers rechts.

Diese ursprünglich schön gedachte Statue zeichnet sich mehr durch gute Erhaltung als durch geistvolle Arbeit aus. Der Vortrag ist eher glatt als belebt und was im Original sinnvoll erschienen sein mag, hat einen etwas sentimentalen Ausdruck erhalten. Der jugendliche Gott hat seine Chlamys abgelegt und über den nebenanstehenden Baumstamm geworfen, welcher der Figur zur Stütze dient. In süsses Nachdenken verloren, ist er eben im Begriff, mit dem Plektron die Saiten seiner Leier zu rühren. Sein Haupt schmückt ein Lorbeerkranz, welcher Stirn und Schläfe beschattet. — Diese Statue ist im Jahre 1849 durch Zufall auf der Tenuta von Torre Nuova, die auch das Telephosrelief und das oben bezeichnete Gladiatorenmosaik geliefert hat, beim sechsten Meilenstein an der Via Labicana ausgegraben worden.

14. Daphne im Augenblik ihrer Verwandelung. Drittes Zimmer rechts Nr. 4.

In dem Maasse, in welchem die Mythologie in der Dichtersprache sich des Begriffs der Verwandelung häufig bedient, sind Darstellungen dieses Umgestaltungsprocesses in der bildenden Kunst selten. Letztere begnügt sich gewöhnlich da, wo sich dieser Gedanke gleichsam nicht umgehen liess, mit symbolischen Andeutungen. Um so überraschender ist daher diese Statue der Daphne, welche von Apollo geliebt, verfolgt und ereilt, aber in dem Augenblick, wo der Gott sie erfassen will, in einen Lorbeerbaum verwandelt wird. Dies sehen wir hier auf eine derb materielle Weise ausgedrückt. Der Todesschrecken, welcher die Jungfrau überwältigt, giebt sich in regungsloser Erstarrung kund. Ihre Füsse nehmen bereits die Gestalt von Wurzeln an, und aus dem Leib spriessen wie aus einem Baumstamme Zweige hervor.

Kopf und Arme sind, da sie nicht aufgefunden worden

sind, in diesem Sinne ergänzt. Dadurch ist der Eindruck des Wunderlichen, den schon die alten Theile darbieten, noch gesteigert worden. Verdienstlos und unpoetisch ist die Darstellung deshalb nicht, und liesse sich die Zeit bestimmen, welcher diese Auffassung der Daphnesage angehört, so würde unser Denkmal an Interesse noch bedeutend gewinnen. Die anderen Statuen, welche mit demselben gleichzeitig in einer an der Via Salara gelegenen Villa bei Monte Calvo entdeckt worden sind, stammen von Vorbildern der besten Zeit. Unter denselben befindet sich eine Wiederholung der neun Musen, die mit der vaticanischen Reihe genau stimmt, sie aber an Vollständigkeit überbietet. Leider sind bis jetzt nur vier derselben zur Aufstellung gekommen. Die übrigen drei liegen seit nahe an zwanzig Jahren in den Magazinen, wo sie einer zweiten Entdeckung zu harren scheinen. Diese unverantwortliche Vernachlässigung kostbarer Reste des bildlichen Alterthums ist um so mehr zu beklagen, als diese die einzigen Ueberbleibsel eines Statuenvereins sind, dessen Gliederung bis in alle Einzelheiten möglichst genau kennen zu lernen, gar sehr interessirt.

Da die vier hier aufgestellten Statuen der Melpomene, Clio, Erato und Polyhymnia im Vatican ziemlich ebenso vollständig erhalten sind, so bieten sie des Ueberraschenden und Neuen weit weniger dar, als namentlich die der Euterpe und Urania erwarten lassen, welche dort durch ungehörige Figuren ersetzt worden sind. Der einzige Vorzug, den diese Statuen von Monte Calvo vor den tiburtinischen Wiederholungen haben dürften, besteht in der besseren Erhaltung der körnigen Epidermis, welche bei letzteren gewaltsam abgerieben worden ist. Dem ungeübten Blick pflegt dieser Zustand, welcher einer sorgfältigeren Behandlung beim Reinigen verdankt wird, eben keinen vortheilhaften Eindruck zu machen. Um so zweckmässiger muss es aber scheinen, daran zu erinnern, dass solchen Eigenschaften die Frische und Lebendigkeit hauptsächlich verdankt wird, welche weit feiner ausgeführten Arbeiten sehr oft dadurch abhanden gekommen ist, dass man sie zu putzen und zu glätten gesucht hat. Was den Kunstwerth dieser Musenstatuen betrifft, so ist er, wie

der der Daphne, von untergeordneter Art. Man sieht deutlich, dass es dabei auf nichts weiter abgesehen gewesen ist, als auf die Ausschmückung einer Villa mit passenden Gegenständen, ohne dass man daran gedacht hat, die Schönheiten der Vorbilder im Einzelnen wiederzugeben. Wo diese wieder auftauchen, wird es mehr dem Zufall als gewissenhafter Durchführung verdankt, vor der sich diejenigen, welche mit ähnlichen Aufträgen belehnt worden waren, wohl gehütet zu haben scheinen. Aber trotz eines solchen handwerksmässigen Verfahrens sind diese Nachbildungen von einer mächtigeren Gesammtwirkung als die meisten unserer penibel ausgeführten Cabinetssculpturen.

15. Anakreon. Drittes Zimmer rechts Nr. 10.

Aus derselben mehrerwähnten Nachgrabung von Monte Calvo, der wir die eben besprochene Musenreihe verdanken, stammt auch die merkwürdige Statue des von jugendlichem Feuer erfüllten Greises, in dem man bald nach ihrer Auffindung den Anakreon wieder erkannt hat. Die leidenschaftliche Lebendigkeit, mit der er in die Saiten seiner Leier rauscht, passt trefflich für diesen lyrischen Sänger, der in hohem Alter sich des frischesten Empfindungsspiels erfreute und dem Wein und der Liebe ausschliesslich ergeben war. In der That findet sich auf Münzen seiner Vaterstadt Teos eine ganz ähnlich angeordnete Statue abgebildet. Bündig würde indess dieser Beweis freilich nicht sein, da die Kleinheit einer solchen Darstellung nicht mehr als eine flüchtige Andeutung des Charakteristischen zu geben vermag. Um so wichtiger ist es daher, dass eine der unseren ganz ähnliche Statue des Anakreon, welche auf der Akropolis von Athen stand, in zwei Epigrammen der griechischen Anthologie erwähnt wird. Die Weise, in der dies geschieht, ist so bezeichnend, dass jeder Leser, der unseren Marmor aufmerksam betrachtet hat, sich desselben unwillkürlich erinnern muss. Denn alle Eigenthümlichkeiten des Behabens, die diese originelle Persönlichkeit wahrnehmen lässt, werden der Reihe nach hervorgehoben: die untergeschlagenen Füsse, das von den Knöcheln bis zu den Hüften herangezogene Gewand, der lüsterne Blick,

welcher, als die Augen eingesetzt waren, von einer noch weit grösseren Wirkung gewesen sein wird, die mit der Linken erhobene Leier, endlich die Wonnetrunkenheit seines ganzen Wesens, welche fürchten liess, der Sänger möge das Gleichgewicht verlieren und zu Falle kommen. Das Wichtigste aber, was wir dieser Schilderung entnehmen, ist, dass die Alten sich ihn den Bathyllos oder Megistes besingend dachten. Denn sobald wir die dramatische Leidenschaftlichkeit unerwiederter Liebe als das Grundmotiv dieser Darstellung feststellen, erhält jeder Zug derselben eine höhere Bedeutung und die durch des Bacchus Gaben künstlich unterhaltene Lebensgluth bildet dann einen um so mächtigeren Contrast mit dem fertigen abgelebten Leib des Greises.

Diese Statue gehört, was die Anlage und die Lebendigkeit der Darstellung betrifft, zu den vorzüglichsten und anziehendsten, die aus dem griechischen Alterthum auf uns gekommen sind. Leider ist sie an dem gegenwärtigen Ort ihrer Aufstellung kaum geniessbar. Sie ist so gut wie nicht beleuchtet und nur mit Mühe gelangt man zu einer Uebersicht der Gesammterscheinung, die genauere Untersuchung und darauf gegründete Bewerthung der plastischen Formen ist aber dabei ganz unmöglich. Es ist dies um so mehr zu beklagen, als es sich um eine für die Geschichte der griechischen Literatur so hochwichtige Persönlichkeit handelt, die wir aus diesem Marmorbild besser kennen zu lernen befähigt sind, als aus den wild verstreuten Ueberresten der lyrischen Gesänge dieses Dichters. Wären wir im Stande, diese geistvollen Züge mit gleicher Lebendigkeit und Tiefe aufzufassen, wie dies den Alten beschieden gewesen sein muss, so würde uns aus dem Studium ähnlicher ikonographischer Denkmäler ein Nutzen erwachsen, von dem die literarische Kritik bis jetzt keine Ahnung zu haben scheint. Die beiden Epigramme des Leonidas von Tarant, welche unter dem Eindruck des Vorbildes unserer Statue entstanden sein mögen, liefern den Beweis, dass die Alten eben so geschickt in der Auffassung von Kunstwerken wie in deren Anfertigung gewesen sind. Unbekümmert um die Zufälligkeiten des Vortrags, sehen wir den Dichter seinen Blick auf den Gehalt der plastischen Dar-

stellung richten, und in Folge davon die geschilderte Persönlichkeit aus dem todten Gestein mit ihrer ganzen Leibhaftigkeit hervortreten.

Die Ausscheidung der spielenden Gedichtchen, die man dem grossen Teischen Sänger fälschlich zur Last gelegt hat, ist Angesichts eines solchen Wundergebildes der ikonographischen Kunst nicht blos eine Nothwendigkeit, sondern selbst ohne Hülfe der philologischen Kritik, die dieselbe ihrerseits allerdings längst bewerkstelligt hat, sehr leicht. Von wesentlicher Hülfe könnte dagegen der vertraute Umgang mit einer so merkwürdigen Persönlichkeit, welchen unsere Statue vermitteln kann, für das tiefere Verhältniss der echten Bruchstücke des Anakreon sein, die psychologisch uns Neueren mehr als eine Unbegreiflichkeit darbieten, und daher auch von berühmten Kennern des classischen Alterthums ganz falsch beurtheilt worden sind. Anakreon tritt uns aus dieser Statue riesenhaft entgegen, wie irgend einer der kernhaften Dichter alter Zeit.

16. Knabe eine Ente haltend. Drittes Zimmer rechts Nr. 16.

Diese anmuthig gedachte Gruppe stellt einen am Boden sitzenden Knaben dar, welcher, indem er eine Ente umfasst hält, ängstlich emporschaut, als ob dem scheuen Vogel von dort her eine Gefahr drohe, gegen die er ihn zu schützen suche. Von seinem Scheitel hängt eine zu einem Zopf zusammengeflochtene Locke herab. Das Ganze zeichnet sich nicht blos durch Lebendigkeit, sondern auch durch Frische und Fülle der Formen aus, und gewährt uns einen vortheilhaften Begriff von der geistreichen Anspruchslosigkeit, mit der die Alten ähnliche Gegenstände idyllischen Stilllebens zu behandeln gewusst haben.

17. Prachtsaal mit kostbaren Porphyrarbeiten und Alabastersäulen.

Der nach dem hinteren Garten hin gelegene Prachtsaal ist mit einer staunenerregenden Anzahl von Tischen und Gefässen aus massiven Porphyrstücken von bedeutender Grösse

geschmückt. Umher stehen die Büsten der zwölf ersten römischen Kaiser aus demselben kostbaren Gesteine, Werke aus der zweiten Hälfte des sechzehnten oder aus dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts. Berechnet man auch nur den Werth des zu diesen Prunkarbeiten verwandten Rohstoffes, welcher in unseren Tagen von diesem Umfang um keinen Preis der Welt aufzutreiben sein würde, so ist der hier aufgehäufte Schatz ein sehr grosser.

Von einer noch überraschenderen Schönheit sind die beiden Alabastersäulen, welche zu Seiten des Hauptportals aufgestellt sind. Sie stammen, aller Wahrscheinlichkeit zufolge, aus denselben Steinbrüchen, welche neuerdings durch den Pascha von Aegypten wieder eröffnet worden sind, und die die prachtvollen Säulen für S. Paolo fuori le mura geliefert haben. Während aber letztere ein etwas derbes Honiggelb und taube weisse Stellen darboten, sind hier die Töne auf das zarteste verschmolzen und das Krystallgefüge des eingesprengten Weisses ist von einer so edlen Natur, dass man zuweilen meint, eben zu Eis erstarrtes Wasser vor sich zu sehen.

18. Basaltherme eines schlauchtragenden Satyrs. Prachtsaal Nr. 29.

Ein jugendlicher Satyr, welcher einen mit Wein gefüllten Schlauch auf der Schulter trägt, zeichnet sich durch artige Auffassung und streng stylisirte Behandlung aus. Letztere ist durch den Umstand veranlasst, dass ein Hermenschaft den Ausgangspunkt der Darstellung bildet. Es ist, als ob die menschliche Gestalt sich nur mühevoll dem harten Gestein entwinde, welches dem Meissel entschiedenen Widerstand leistet. Aber indem der Bildner auf die Natur des Stoffes geschickt Rücksicht genommen und sich innerhalb gewisser Gränzen der Formenentwickelung gehalten hat, ist ein äusserst anmuthiges Kunstwerk zu Tage gefördert worden.

19. Gefesselter weinender Knabe. Erstes Zimmer links Nr. 4.

Diese rührende Schilderung eines seiner Freiheit verlustig gegangenen, seine Schuld beweinenden Kindes stammt von einem berühmten Urbild, von dem Reste sehr kostbarer Wiederholungen auf uns gekommen sind. Unser Marmor zeigt eine weniger feine Arbeit, hat aber vor jenen Bruchstücken den Vortheil der Erhaltung aller Haupttheile voraus. Die schweren Ketten, welche sein linkes Bein belasten, sind durch ein Gürtelband an die Hüften gebunden, die dadurch einen Theil der Bürde tragen helfen. Aus seinem Gewand hat er sich eine Art von Kissen gemacht, auf welchem die gegen den nebenanstehenden Baumstamm gelehnte Schulter ruht. Der Kopf ist von einer Binde mehrfach umwunden, welche die zurückgestrichenen Haare straff zusammenhält. Da keine Flügelansätze vorhanden sind, ist man nicht berechtigt, auf diesen Knaben die Benennung eines Amor zu übertragen, obwohl Gemmenbilder letzteren häufig in gleicher Lage darstellen.

20. Schlafender Hermaphrodit. Erstes Zimmer links Nr. 7.

Diese Wiederholung eines im Alterthum sehr berühmten Werkes ist zwar nur ein durch neuere Ergänzungen zur Statue hergerichteter Torso, sie ist aber vollkommen ausreichend, uns von der Natur des Gebildes einen Begriff zu verschaffen, welches die alte Kunst durch Vermischung männlicher und weiblicher Formenschönheit erzielt hat. Es macht dasselbe den Eindruck einer Zierpflanze, welche durch die Gartencultur ihrem natürlichen Trieb entfremdet worden ist, und die statt des Duftes eine blendende Farbenpracht und statt der Fruchtansätze eine üppige Blätterfülle des Blüthenkelchs darbietet. Unsere Bewunderung können wir einem solchen Naturspiel nicht versagen, und in der That sind die zart gebauten Glieder dieses dem Schlaf in die Arme gesunkenen Wesens von einer reizenden Schönheit. Während aber die verklärte Mannweiblichkeit, wie sie uns Plato schildert, oder

wie sie uns aus manchen Götterbildern entgegentritt, uns alle geschlechtlichen Beziehungen vergessen macht und in eine freiere Daseinssphäre versetzt, werden wir beim Anblick dieser Gestalt in die niederen Kreise des Sinnenlebens zurückgeworfen. Es hat all der hohen Gaben, mit denen der griechische Kunstgenius so reich ausgestattet gewesen ist, bedurft, um eine derartige Phantasieschöpfung nicht zu einer Giftpflanze werden zu lassen, deren Duft nicht blos berauscht, sondern deren Anblick Verderben um sich verbreitet. Indem er auch diese Gegensätze in ihrer wilden Vermischung mit Ernst festzuhalten und durchzuführen, ja im Sinne der Natur auszugleichen verstanden hat, hat er eine Schilderung zu Wege gebracht, welche sich dadurch, dass sie die Reinigung der Leidenschaften im aristotelischen Sinne vermitteln hilft, als echtes Kunstwerk erweist.

21. Archaischer Apollo mit dem Greif im Arm.
Zweites Zimmer links Nr. 4.

Diese merkwürdige Statue eines in Frauengewänder gehüllten Apollo gewährt uns einen annähernden Begriff von jenen alterthümlichen Idolen, die in den Heiligthümern vorzugsweise göttliche Verehrung genossen. Es ist dabei merkwürdig, zu sehen, welche Phasen die religiöse Idee auch in den Kunstgebilden hat durchwandeln müssen, bevor sie bei der Klarheit und Erhabenheit angelangt war, die uns aus den Werken der grossen Zeit entgegenleuchtet. Einen merkwürdigen Contrast mit der Steifheit dieser Gewandstatue, die eher etiquettenmässig streng als unbeholfen ist, bildet der geflügelte Adlerlöwe, den der Gott wie einen Schoosshund im Arme trägt. Denn dieses Fabelthier zeichnet sich durch die anmuthigste Freiheit der Bewegung und des Behabens aus. Als Stütze dient unserer Statue ein Dreifuss, dessen Mittelschaft von einer Schlange umwunden ist. Das Becken schmückt ein Hirsch und eine Leier, und an der Basis sind Schwäne gebildet.

22. Nymphe mit einem Wasserbecken. Zweites Zimmer links Nr. 7.

Diese schön gedachte Statue stellt ein halbbekleidetes Frauenwesen dar, welches, indem es Wasser in einem Becken herbeiträgt, seinen Blick aufmerksam auf den richtet, den es liebevoll zu bedienen sich beeilt. Durch diese seine Haltung und Gemüthsverfassung unterscheidet es sich wesentlich von der Danaide, deren tiefen Seelenschmerz wir in der Gallerie der Statuen des Vatican zu bewundern Gelegenheit gehabt haben. In Ermangelung einer anderen bezeichnenderen Benennung wird man daher gut thun, sie vorläufig als eine Nymphe anzusprechen, die wir uns aber möglichst individuell und in das Leben der Heroen dramatisch eingreifend denken müssen, wie etwa die Kalypso. Wahrscheinlich stammt auch dieses decorationsmässig flüchtig ausgeführte Werk von einem berühmten, öfter wiederholten Vorbild, dessen Schönheiten sich in den trefflichen Wendungen des Grundgedankens deutlich fühlbar machen.

23. Alcaeus. In der Mitte des zweiten Zimmers rechts.

Diese lebensvolle Statue ist mit der des Anakreon bei der mehrerwähnten Ausgrabung von Monte Calvo entdeckt worden. Dieser Umstand macht es wahrscheinlich, dass sie einen Dichter gleicher Gattung vorstelle. In der That ist auch diese Gestalt von demselben Feuer durchglüht, wie der greise Sänger von Teos. Nur ist der Geist, welcher sie erfüllt, ein anderer. Denn während jener in süssen Liebesliedern schwelgt, tritt uns dieser mit einem hochadeligen Charakter entgegen, den jeder Schicksalsschlag nur noch fester und unbeugsamer macht. Er hat seine schmale Chlamys so über beide Schultern zurückgeworfen, dass sie ihn in der freien Bewegung der Arme nicht zu hindern vermag. Diese sind zwar von neuer Ergänzung, aber die oberen Ansätze lassen deutlich wahrnehmen, dass sie mit dem Leierspiel beschäftigt gedacht waren. Der Ausdruck des seitwärts aufschauenden Kopfes ist ein so mächtiger und begeisterungsreicher, dass wir auf seinen Zügen den Widerhall der volltönen-

den Weisen wahrzunehmen meinen, welche von den Accorden der stürmisch bewegten Saiten getragen werden. Nun begegnen wir aber einem Kopf von ganz ähnlicher, höchst charakteristischer Haltung auf einer Münze von Mytilene, welcher durch die beigesetzte Inschrift als der des Alcaeus bezeichnet ist. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge stellt daher unsere Statue den grossen Lyriker, welcher zum Anakreon eine Art von polarischem Gegensatz bildet, dar. Stützt sich unsere Vermuthung auf richtige Voraussetzungen, so ist dieser Marmor eines der merkwürdigsten ikonographischen Denkmäler, indem er uns den gewaltigen Mann, dessen politisch tiefgefühlte Lieder Horaz in einer Zeit nachgebildet hat, wo sie neue Bedeutung erhalten hatten, von Angesicht zu Angesicht kennen lehrt. Wollte man sich darunter ein Bildniss denken, zu dem die dargestellte Persönlichkeit selbst gesessen hätte, so würde man freilich weit irre gehen. Porträtsschilderungen dieser Art kommen in älteren Zeiten überhaupt gar nicht vor. Die bildende Kunst, welche dazumal noch in einer rein idealen Richtung verharrte, wusste Individuen einer solchen Geltung in ähnlicher Weise heraufzubeschwören, wie Homer und die Tragiker die Helden der Vorzeit im begeisterten Lied. Nur das ewig Bleibende und Unvergängliche wurde zur Kunstdarstellung erhoben. Eine solche rein poetische, deshalb aber nicht weniger leibhaftige Schöpfung bietet uns diese Statue dar. Trotzdem dass die Zeit ihr Arme und Beine zertrümmert gehabt, ist ihre Erscheinung von einer imposanten Wirkung, und als die jetzt öden Augenhöhlen noch von dem Glanz eingesetzter Edelsteine widerstrahlten, durch welche der Bildner die plastische Wirkung bis zur malerischen Täuschung zu steigern gesucht hatte, muss diese Riesengestalt einer gesinnungsgrossen Vorzeit einen wahrhaft vernichtenden Anblick dargeboten haben. Bringen wir nun aber vollends den um so viel höheren Kunstwerth des Originals in Anschlag, von dem diese Sculptur vielleicht in zweitem und drittem Grad abstammt, so verwandelt sich unsere Bewunderung in Staunen, welches um so mehr gerechtfertigt erscheint, wenn wir die dürftigen Trümmer der lyrischen Gesänge des Alcaeus mit dem charaktervollen Aus-

druck dieser Züge und mit der ganzen Haltung des Körpers vergleichen. Wir glauben ihm in harter Verbannung und nach den Wechselfällen des Bürgerkriegs zu begegnen und fühlen mit ihm, was es heisst, Märtyrer einer guten Sache zu sein, von der man so tief durchdrungen ist, wie dieser poetisch bewegte Mann. Es ist wohl denkbar, dass der alte Römer, welcher seinen Landsitz mit der Statue eines solchen politischen Heroen geschmückt hatte, sich an dem Anblick derselben in ähnlicher Weise erfreut habe wie wir, wenn wir unsere Blicke von der Erbärmlichkeit der Tagesgeschichte abwenden und bei denen Trost suchen, die in weit schwierigeren Zeiten als Gesinnungszeugen ausgeharrt haben. Denn es ist ja bekannt, dass das römische Volk vor allem der volltönenden Leier dieses Dichters zu lauschen liebte, wenn er, wie Horaz dies in jener berühmten Ode, in welcher er die Sappho dem Alcaeus gegenüberstellt, schildert, die Unfälle des Schiffbruchs, der Verbannung und des Kriegs unter dem Rauschen des goldenen Plectrums besingt, oder gar von Aufruhr und Tyrannenvertreibung das dicht ihn umdrängende Volk unterhält. In ähnlicher Weise wie in jener ergreifenden Stelle dem gewaltigen Lyriker die lesbische Sängerin verglichen wird, scheint unserer Statue die des Anakreon zur Seite gestanden zu haben.

24. Aesculap und Telesphorus. Zweites Zimmer links Nro. 15.

Nicht durch Kunstwerth ausgezeichnet, aber der nicht eben häufigen Darstellung wegen bemerkenswerth ist die Gruppe des Heilgotts von Epidaurus, dem der Dämon der Genesung zur Seite steht. Als eine symbolische Zuthat ist er klein gebildet, was indess nicht berechtigt, sich ihn als kinderhaft vorzustellen. Zuweilen kommt er sogar bärtig vor. Sein Abzeichen ist ein Capuzenmantel, durch welchen er sich gegen kalte Morgen- und Abendluft verwahrt und die Heilung, welche Aesculap eingeleitet hat, vollenden hilft.

25. Paris. Drittes sogenanntes ägyptisches Zimmer Nro. 4.

Diese anmuthige Jünglingsgestalt führt uns den Paris in einem Augenblick vor, wo er mit prüfendem Blick den Schönheitspreis, die drei um denselben wetteifernden Göttinnen und den ihm gebotenen Bestechungslohn gegen einander abzuwägen scheint. Der Kopf ist zwar aufgesetzt, passt aber vortrefflich zum Charakter und zur Haltung der ganzen Figur.

26. Tanzende Bacchantin. Drittes sogenanntes ägyptisches Zimmer Nro. 16.

Der Torso dieser äusserst zierlich und lebendig gedachten Figur ist wegen seiner seltenen Eleganz bemerkenswerth. Die übergeworfene Nebris macht die Bacchantin kenntlich und die naturwahr geschilderte Bewegung schildert das schwunghafte Kreisen des wonnigen Tanzes. Die Ergänzungen können dazu dienen, die Auffassung dieses schönen Motivs zu erleichtern. Das Original, von dem dieses Gewandstück stammt, muss von hohem Verdienst gewesen sein, da selbst diese Nachbildung grosse Schönheiten durchblicken lässt.

27. Dionysos und seine Schutzbefohlene. Viertes Zimmer links Nro. 19.

Diese eigenthümliche Gruppe stellt den Dionysos thronend dar, wie er seine Linke einem neben ihm stehenden Mädchen gleichsam schützend auf die Schulter legt. Wahrscheinlich bezieht sich diese Schilderung auf den Glauben der Alten, dem zufolge diese grosse Naturgottheit auch die heranwachsende zartere Jugend in seine besondere Obhut nahm, weshalb man auch Kinder derselben in inbrünstigen Gebeten zu empfehlen pflegte. Wir nehmen hier den bemerkenswerthen Umstand wahr, dass während diese Kindergestalt statuenartig auf einem Würfel steht, dessen tief eingelassenes Vorderfeld vielleicht bestimmt war, eine Votivinschrift aufzunehmen, sie lebend gedacht ist und mit der Gott-

heit in unmittelbaren Verkehr tritt. Vertrauensvoll und ganz nach Kinder Art legt sie die Rechte auf den Schooss derselben und hält in der Linken einen Vogel, von dem nur der Schwanzansatz alt ist. Ueber die etwaige symbolische Bedeutung desselben lässt sich daher kaum etwas feststellen. Denkbar wäre es, dass er die Bedeutung einer Opfergabe habe, obwohl derartiges Beiwerk häufig auch dazu dient, Portraitschilderungen den letzten individuellen Ausdruck zu leihen, in welchem Falle es der Lieblingsvogel dieses Kindes sein würde.

28. Hermes mit der Leier thronend. Viertes Zimmer links Nro. 3.

Die Vorstellung eines mit Leier und Mantelumwurf thronenden Hermes ist eine sehr vereinzelte, und da sie eine gewisse Feierlichkeit des Ausdrucks und der Haltung darbietet, auch eine sehr bemerkenswerthe. Obwohl die Sage diesem Gott die Erfindung der Lyra zueignet, erscheint er doch verhältnissmässig selten mit diesem Attribut. Hier ist nicht blos dieses symbolisch beigefügt, sondern die ganze Gestalt lässt die Wirkung der rhythmisch bewegten Tonwogen durchblicken, die ihn so zu sagen umspülen. Er scheint zu pausiren und mit gespannter Aufmerksamkeit des Momentes zu harren, wo auch er die Saiten rühren und in die volltönenden Accorde einfallen soll. Im Gegensatz zum Apollo, den wir fast ausschliesslich seine begeisterten Lieder begleiten sehen, vertritt Hermes mehr die Instrumentalmusik. Da der Kopf, welchen der beflügelte Petasus schmückt, so ausnehmend gut zu der dargestellten Handlung und der ganzen Gestalt passt, so dürfte kein Grund vorhanden sein, ihn, trotzdem dass er aufgesetzt ist, für fremdartig zu erklären.

29. Der Satyr des Praxiteles. Viertes Zimmer links Nro. 8.

Auch diese Wiederholung der weltberühmten Satyrstatue des Praxiteles bietet eigenthümliche und zarte Schönheiten

dar, welche dazu dienen können, das Bild zu vervollständigen, das wir aus den vielfach verstreuten Zügen des fein durchgebildeten Ideals zusammenzustellen genöthigt sind. Denn da das Urbild für immer verloren ist, so müssen wir demselben auf Umwegen möglichst nahe zu kommen suchen und dazu die verschiedenen Auffassungen, welche es nach Maassgabe des Reproductionsvermögens der nachbildenden Künstler erfahren hat, benutzen. Bei dem einen tritt dies, bei dem anderen jenes Schönheitselement hervor. Unsere Statue zeichnet sich durch eine grosse Zartheit der Formen und des Empfindungsspiels aus. Die Vergleichung derselben mit dem capitolinischen und dem vaticanischen Exemplar ist daher sehr ergiebig und belehrend. Das süsse Daseinsweh, von dem dies Wesen erfüllt ist, zieht uns tief in das Mitgefühl hinab und es kann dazu dienen, den eigenen Schmerz über die Widersprüche, in welche unser Herz, das willig ist, mit der Schwäche des Fleisches täglich geräth, nicht blos zum Bewusstsein zu bringen, sondern auch zu reinigen und zu verklären.

30. Tanzender Faun. Viertes Zimmer links Nro. 1.

Welche Elemente thierischer Rohheit in dem Satyrideal des Praxiteles überwunden und menschlich veredelt worden sind, zeigt uns diese geist- und lebensvolle Darstellung eines jener derber gestalteten Doppelwesen, welche man zum Unterschied von den zarter gebildeten Satyrn in conventioneller Weise Faunen zu nennen beliebt. Das struppige Haupt- und Barthaar, die stumpfe platt gedrückte Nase und der wilde Gesichtsausdruck lassen in dieser Statue eher einen Centauren als einen Satyr vermuthen, und wäre uns blos der Kopf erhalten, so könnte man leicht darüber in Zweifel gerathen, ob er nicht einem jener leidenschaftlich erregten Rossmenschen angehöre. Die Figur ist walzend dargestellt, wie nicht blos die übersetzenden Füsse, sondern sämmtliche Muskelbewegungen des nervigen Körpers deutlich zeigen. Aber mitten in der gewaltsam rotirenden Bewegung wird die senkrechte Axenlinie durch geschickte Wendungen, welche un-

bewusst das Gleichgewicht jeden Augenblick wiederherstellen, aufrecht erhalten. Die Spannung, in welche alle Muskeln des ganzen Leibes ausnahmslos versetzt werden, hat dem Künstler nicht blos Gelegenheit gegeben, sein Wissen zu offenbaren, sondern auch eine schickliche Veranlassung zur Entfaltung echt dramatischer Effecte. Um diese auf ihre wahre Höhe zu bringen, würde aber das Motiv der Tanzbewegung für sich allein nicht ausreichend gewesen sein. Es bedarf dazu eines begeistigenden Elementes, welches die ekstatische Wirkung der Musik darbietet. Unser Faun ist von dem Beckenschall, welcher nicht blos sein Ohr berührt, sondern alle Fasern seines Leibes in krampfhaft wollüstige Schwingungen versetzt, gleichsam berauscht und in eine orgiastische Stimmung versetzt, deren Ausdruck mit der grössten Meisterhaftigkeit wiedergegeben ist.

Die Arme unserer Statue sind neu und ihre Ergänzung gründet sich zum Theil auf Vermuthung. Da die Fussstellung für Flötenspieler charakteristisch ist und bei den Darstellungen derselben ganz ähnlich wiederkehrt, so hat man den Vorschlag gemacht, sie sich mit Doppelflöten ergänzt zu denken. Dieser Annahme steht indess zweierlei entgegen. Einmal nämlich stimmt dies nicht mit der Lage der Oberarme, deren Ansätze erhalten sind, und dann fehlt nicht blos jede Andeutung der Blasriemen oder Phorbeia, sondern auch die kaum wahrnehmbare Spannung der Trompetermuskeln scheint nicht auf eine solche Thätigkeit derselben schliessen zu lassen, weshalb man vielleicht gut thun wird, sich vor der Hand bei der von Thorwaldsen geleiteten Restauration zu beruhigen.

Dieser Faun gehört zu einer ganzen Reihe ähnlicher Gestalten, auf deren myronischen Charakter man mit Recht aufmerksam gemacht hat. Der schön erhaltene, lebensvolle Kopf kann namentlich dazu dienen, eine annähernde Vorstellung von dem des berühmten beckenschlagenden Faun der florentiner Tribune zu gewinnen, welchen Michel Angelo wohl hauptsächlich darum so trefflich hergestellt hat, weil seine Richtung der myronischen so nahe verwandt war.

31. Pluto. Viertes Zimmer links Nro. 9.

Die grosse Seltenheit selbständig ausgebildeter statuarischer Darstellungen des Beherrschers der Schatten macht dieses decorationsmässig rohe Standbild werthvoll für uns. Er erscheint thronend und mit einem Mantelumwurf bekleidet, welcher von der linken Schulter herabfällt und den unteren Theil des Leibes von den Hüften abwärts umhüllt. Den Oberkörper bedeckt ein dünnes Aermelhemd, welches eine sehr charakteristische Wirkung hervorbringt und wesentlich dazu beiträgt, den Ausdruck finsterer Verschlossenheit, welchen die strengen Züge des Antlitzes wahrnehmen lassen, auch über die ganze Gestalt zu verbreiten. Auch die Haltung der Figur erinnert an die unerbittliche Festigkeit, welche dem älteren Bruder des Zeus mit geheimnissvoller Scheu von den Alten nachgerühmt wurde. Zu seinen Füssen hält der dreiköpfige Höllenhund die Wache, dessen Leib mit Schlangen umkettet ist.

Da die Köpfe des Pluto von einer absoluten Seltenheit sind, so ist der zu unserer Statue gehörige für die Feststellung des Ideals dieser Gottheit trotz seiner untergeordneten Ausführung sehr wichtig. Denn wir entnehmen den derb wiedergegebenen Zügen den Unterschied, welcher zwischen dem Typus des Serapis und des Pluto obgewaltet hat. Von letzterem sind nur vereinzelte Eigenschaften in den ersteren aufgenommen worden, und selbst diese sind durch die Vermischung mit dem Charakter des Zeus so verwischt worden, dass sie fast unkenntlich erscheinen.

Wer es sich angelegen sein lässt, die in anderen Denkmälerclassen zerstreut vorkommenden Reste des Plutonideals zu sammeln und auf dieses Marmorbild, welches eine Nachbildung eines berühmten Originals immerhin sein könnte, zu übertragen, wird bei der für ein solches Verfahren nöthigen Vorsicht vielleicht dahin gelangen können, dasselbe nicht blos neu zu beleben, sondern auch von der imposanten Weise, in welcher sich dieses Götterwesen der Phantasie der Griechen dargestellt hat, einen annähernden Begriff zu gewinnen.

32. Periander. Viertes Zimmer links Nro. 14.

Gegenstand dieser statuarischen Schilderung ist jener berühmte Kypselide, der, nachdem er die Unzeitigkeit der Milde bei der Leitung der öffentlichen Angelegenheiten in Erfahrung gebracht, sich durch systematische und unerbittliche Strenge der Alleinherrschaft von Korinth zu versichern gewusst hatte. Sein Charakter ist zum politischen Typus erhoben worden, und während die eine Partei seine Grausamkeit mit grellen Farben schildert, ist er durch die andere unsterblicher Ehren theilhaftig geworden. Wegen der tiefen Lebensweisheit, die sich in seinen politischen Lehren, welche er in ein grösseres Gedicht zusammengefasst hatte, offenbarte, hat man ihn nachmals sogar in die Zahl der sieben Weisen aufgenommen, und unter diesen haben wir ihn bei Betrachtung der im Saal der Musen des Vaticans aufgestellten Hermenbüsten angetroffen. Sein Grundsatz, dass Uebung alles sei, scheint sich namentlich auf die Bemeisterung der Leidenschaften bezogen zu haben, da eine Variante desselben auf die Beherrschung des Zorns hinweist. So wenig Geschichtliches von seinem Leben und Walten bekannt ist, so ausgeprägt tritt uns der Charakter dieses vom Schicksal schwer geprüften Mannes aus den halb mythischen Ueberlieferungen entgegen, die Herodot aus dem Munde des Volkes gesammelt und mit Meisterhand aufgezeichnet hat. Namentlich spiegelt sich in der Rachmüthigkeit seines Sohnes Lykophron, der dem Vater ob des an seiner Mutter verübten Mordes unversöhnlich grollte, sein ganzes Wesen, welches sich zwischen tyrannischer Strenge und mild gestimmter Grossherzigkeit hin- und herbewegt, und dieses polarisirt sich wiederum in dem unbeugsamen Sinn seines Kindes, dessen harter Verlust ihn noch in spätem Alter traf. Da er mit ihm den Herrschersitz tauschen wollte, wird der von ihm nach Korinth berufene Erbe der väterlichen Gewalt von den Korcyräern, die die Ankunft des gefürchteten Tyrannen dadurch unmöglich zu machen suchten, ermordet, und in Folge dieser Greuelthat sehen wir die Flamme seines Zorns noch einmal auflodern, als er jenen berühmten Befehl ertheilte, dreihundert freie

korcyräische Knaben nach Sardis abzuführen und dort zu entmannen.

Unsere Statue vereinigt die stark contrastirenden Züge dieses der Urzeit des griechischen Staatenlebens entstammenden Charakters zu einem harmonisch bedeutsamen Bilde. Der gewaltige Herrscher thront mit wahrhaft königlichem Ansehen auf einem von beschwingten Löwenklauen getragenen und mit Greifen verzierten Sessel und die ganze Haltung des Körpers, die eigenthümlich bewegte Faltenmasse und die charakteristische Wendung des Kopfes veranschaulichen uns die wunderbare Thatkraft, mit der er seinen Befehlen Folge zu geben weiss. Gleichzeitig gewahrt man die grossartige Selbstbeherrschung, welche allein zur Führung Anderer befähigt.

Als poetische Schilderung eines politischen Charakters von dieser Bedeutung und von solchem ikonographischen Umfang ist diese Statue einzig, und keine andere eignet sich in gleicher Weise zur Begeistigung und Belebung der schlichten Erzählungen des Herodot. Erst wenn man einmal angefangen haben wird, ähnliche bildliche Darstellungen als Maassstab an das Verständniss seiner unparteiisch vorgetragenen Geschichten anzulegen, wird man in Erfahrung bringen, welchen Gehalt sie bergen, und wie geschickt die Alten in der dramatischen Ausbeutung dieses Archivs gewesen sind.

33. Bruchstücke vom Triumphbogen des Claudius.

In der Vorhalle des Casino, wo viele interessante Fragmente aufgestellt sind, sieht man unter anderen zwei stark angefressene Marmortafeln eingemauert, von denen die grössere 16 Palmen in der Höhe misst. Ein drittes Bruchstück ist in dem ersten Zimmer zur Rechten über der Thüre eingelassen. Diese kostbaren Reste, welche die Krieger der zwölften oder Blitzlegion darstellen, wie aus den an ihren Sturmbändern angedeuteten Donnerkeilen hervorzugehen scheint, stammen glaubhafter Weise von jenem Triumphbogen des Claudius, welcher über der flaminischen Strasse in der Gegend von Piazza Sciarra beim Arco di Carbognano errich-

tet stand und erst im Jahre 1527 niedergerissen worden ist. Dem Zeugniss des Flaminio Vacca zufolge sind im Pontificate Pius IV die letzten Reste dieses Denkmals ausgegraben und an diesen das Bildniss des Kaisers Claudius entdeckt worden, welches man an den Vexillen des einen Bruchstücks wiederzuerkennen meint. Wahrscheinlich sind unsere Reliefs dieselben, welche Giovan Giorgio Cesarini damals angekauft hatte, dessen Antikensammlung nach seinem Tode zerstreut und zum Theil in den Besitz des Cardinal Ludovisi, zum Theil in den des Cardinal Farnese und von da aus nach 1594 in den des Cardinal Aldobrandini übergegangen ist. Lange Zeit haben sie in dem hinteren Garten dieses Casino vernachlässigt gelegen, bis man sie zuletzt hier gegen die Unbilden der Witterung geschützt hat.

Durch den Schleier der Zerstörung hindurch, welchen die Zeit über diese kostbaren Reste geworfen hat, gewahrt man die Spuren hoher künstlerischer Schönheit und namentlich jenen breiten, saftigen Formenvortrag, der der Epoche des Claudius vorzugsweise angehört. Der Reliefstyl ist ganz besonders gut verstanden und bei der Seltenheit von Werken gerade dieser Kunstgattung ist der traurige Zustand, in welchem diese Bruchstücke auf uns gekommen sind, doppelt zu beklagen.

Die dargestellte Begebenheit scheint sich auf die Vorbereitung zum Triumph zu beziehen, wobei der Kaiser eine Anrede vom Suggestus herab zu halten pflegte. Die Blicke der hier aufgeschaarten Krieger, welche zwei Halbchöre bilden, sind in der That mit gespannter Aufmerksamkeit in die Höhe gerichtet, und man gewahrt deutlich das Interesse, welches sie an dem, was vorgeht, nehmen. Dieses aber beschränkt sich nicht blos auf das, was sich den Augen darbietet, sondern weit mehr noch auf das, was nur das Ohr vernimmt. Nur die tiefer liegenden, flach vorgetragenen Köpfe sind erhalten, diese aber zeigen, mit welcher Lebendigkeit und Naturtreue diese Schilderung durchgeführt gewesen ist. Dabei muss noch besonders hervorgehoben werden, dass jene poetisch idealistische Tendenz, welche schon zu Trajan's Zeit der rein historischen Vortragsweise weicht, hier noch

einen grossen Theil ihrer ursprünglichen Kräftigkeit behauptet und dass das Ganze eine Durchführung zeigt, die selbst in Nebensachen glänzend hervortritt, und nichts von jenem decorationsmässigen Abkommen zeigt, welches nachmals immer mehr zum Gebrauch erhoben worden ist.

IV.

DIE ANTIKENSAMMLUNG DER VILLA LUDOVISI.

seiner ganzen Form ihre ursprüngliche Kräftigkeit bewahrt hat und daß das Ganze eine Durchführung zeigt, die selbst in Nebensachen glänzend hervortritt, und nichts von jenen [illegible] Abkommen zeigt, welches nachmals [illegible] nur mehr zum Gebrauch erhoben worden ist.

Die in einem Nebengebäude dieser Villa aufgestellte Sammlung von Marmorbildwerken ist nicht sowohl durch ihre Zahl als durch den hohen Kunstwerth einzelner auserlesener Prachtstücke bedeutend. Obwohl wir hier keiner Spur von dem Glanz begegnen, von welchem die Statuen der Villa Borghese umstrahlt sind, so werden wir doch durch den Anblick dieser wenigen, meist trefflich erhaltenen Sculpturen in eine weit poetischere Stimmung versetzt, als dort durch das so viel schönere Rahmenwerk. Dabei lässt sich indess nicht leugnen, dass eine ähnliche Umgebung wesentlich dazu beitragen würde, den Werth und das Ansehen der hier etwas eng zusammengedrängten Meisterwerke zu heben. Denn dieselben entbehren im Allgemeinen nicht blos einer vortheilhaften Beleuchtung, sondern selbst des nöthigen Gelasses, so dass es oft kaum möglich wird, auch nur einen schicklichen Standpunkt zu gewinnen, geschweige denn das plastische Gebilde einer vielseitigen Betrachtung zu unterwerfen.

Die gegenwärtige Aufstellung ist von Canova angeordnet worden, und in Rücksicht auf die ihm dargebotene Räumlichkeit verdient sie alle Anerkennung. Man kann sagen, dass er das Mögliche geleistet hat, und wenn wir die Bedingungen ins Auge fassen, welche ihm gestellt waren, werden wir gewahr, welche grossartige Gesammtwirkung sich erst bei freier Entfaltung der hier zusammengepressten Gestaltenfülle erzielen lassen würde.

Sobald der Fremde dieser Schätze ansichtig wird, pflegt er sich nach der Herkunft derselben zu erkundigen und auf diese Frage zur Antwort zu erhalten, dass sie höchst wahrscheinlich in dem Bereich dieser herrlichen Villa, die sich auf dem Grund und Boden der Gärten des Sallust ausbreitet,

ausgegraben worden seien. Niemand wird die Möglichkeit einer solchen Annahme bezweifeln mögen, wobei wir uns indess den gänzlichen Mangel aller darauf hindeutenden Nachrichten nicht verhehlen dürfen.

Dagegen begegnen wir anderweitig der Angabe, dass ein Theil der berühmten Antikensammlung, welche Giovan Giorgio Cesarini, einer der berühmtesten Kunst- und Alterthumsfreunde des sechzehnten Jahrhunderts, gebildet und in seinem bei S. Pietro in Vincoli gelegenen, heutiges Tags dem Convent von S. Francesco di Paola gehörigen Garten aufgestellt hatte, bei dessen im Jahre 1585 erfolgten Tode in den Besitz des Cardinal Ludovisi, des Neffen Gregor's XV übergegangen sei. Durch diesen, welcher auch der Gründer dieses reizenden und grossartigen Landsitzes ist, mag daher wohl der Grund zu dieser in ihrer Art einzigen Sammlung gelegt worden sein.

Fasst man diese gewichtige Ueberlieferung ins Auge, so wird sich dieselbe bei Durchmusterung der Nachrichten, welche die Entdeckung alter Denkmäler betreffen, wahrscheinlich weit fruchtbarer und förderlicher erweisen, als gedankenlose Wiederholung der wohlfeilen Voraussetzung, dass es sich um die Reste der durch den Sallust zusammengebrachten Kunstschätze handle.

Während wir uns der ausschliesslichen Anwendung einer solchen Annahme widersetzen, sind wir aber andererseits keineswegs abgeneigt, auf dieselbe bei mehr als einer Gelegenheit zurückzukommen. Jedenfalls stammen mehrere der hier vereinigten Kunstwerke aus einer ähnlichen Fundgrube, da sie offenbar von jeher zusammengehört haben und daher wahrscheinlich auch an derselben Stelle aufgefunden worden sind.

Bei dem gänzlichen Mangel an baulichen Trümmern, welche auf das vormalige Vorhandensein ähnlicher Reste schliessen lassen könnten, ist es nicht unwichtig, darauf aufmerksam zu machen, dass vor 10 — 12 Jahren bei den Vorbereitungen zu den englischen Gartenanlagen, die sich gegen Porta Salara hin ausbreiten, der mächtige Würfel aus orientalischem Granit aufgefunden worden ist, welcher am Ein-

gang der Cypressenallee liegt, da derselbe der einzige documentirte Ueberrest der Pracht ist, welche an dieser Stelle entfaltet gewesen ist. Danach zu schliessen, müssen hier sehr grossartige Vorbereitungen zur Aufstellung von Kunstwerken getroffen gewesen sein.

1. Gruppe eines sich und sein Weib niederstossenden Galliers. Nro. 28. Hauptsaal.

Beim Eintritt in diese Räume wird der Blick unwillkürlich von der in der Mitte des Hauptsaals aufgestellten colossalen Gruppe angezogen, welche einen Helden darstellt, der im Begriff ist, sich sein Schwert in die Brust zu stossen, während sein Weib bereits entseelt zu seinen Füssen niedersinkt. Die an ihrem Arm herabrollenden Blutstropfen deuten auf die Wunde hin, von der auch ihr Busen durchbohrt ist, und die Weise, in welcher der den Verzweiflungskampf kämpfende Krieger die linke Hand nach ihr ausstreckt und sie gefasst hält, lässt keinen Zweifel darüber, dass sie durch denselben Mordstahl gefallen ist, welcher eben auch seine Lebenspulse durchschneiden soll.

Die dramatische Lebendigkeit dieser durchaus grossartig gehaltenen Darstellung ist in ihrer Art einzig. Wir werden beim Anblick derselben zum lebhaftesten Mitgefühl fortgerissen und in die Lage dessen versetzt, welcher den letzten Rest der ihm noch belassenen Freiheit dazu benutzt, sich dieses kostbarsten aller Erdengüter für die Ewigkeit zu versichern. Da der nächste Moment des ruhmvoll, aber unglücklich gefochtenen Kampfes ihn mit dem Verlust derselben bedroht, so wendet er sich in raschem Entschluss dem einzigen Mittel zu, welches ihn der Sclaverei zu entreissen vermag. Es ist dies einer der wenigen Fälle, in welchen der Selbstmord allezeit als ehrenvoll gegolten hat und wo er wirklich das erzielt, was der Mensch damit beabsichtigt, während er im gemeinen Leben den Zustand der Verzweifelung,

von dem man sich dadurch erlösen möchte, unheilbar zu machen pflegt.

Es bedarf nur eines flüchtigen Blickes auf die nationalen Abzeichen beider Gestalten, um sich zu überzeugen, dass dieselben weder der griechischen Mythologie noch der römischen Geschichte angehören können. Der physiognomische Ausdruck und der Knebelbart des Mannes, das kurz verschnittene Haar und die eigenthümliche Bekleidung der Frau, die Gestalt des Schildes, welches dem des sogenannten sterbenden Fechters bis in alle Einzelheiten der Verzierung entspricht, weisen auf jenen celtischen Völkerstamm hin, der früher noch als der germanische in die Geschicke der Weltgeschichte eingegriffen und sich gleich bei seinem ersten Auftreten durch jene todesmuthige Tapferkeit ausgezeichnet, ja furchtbar gemacht hat, welche ihm treu geblieben ist bis auf unsere Tage.

Von den Galliern ist es bekannt, dass sie mit Weib und Kind in den Krieg zu ziehen pflegten und nach dem, was uns über den Charakter dieser Nation von alten Schriftstellern berichtet wird, müssen wir es ganz natürlich finden, dass ein von sieghaften Feinden umringter Held sich und die Seinen lieber dem Tode weihte, als sich auf Gnade oder Ungnade ergab. Wahrscheinlich aber liegt der Schilderung dieser so durchaus individuell gedachten Gruppe eine geschichtliche Thatsache zu Grunde, die allen bekannt gewesen und sich einem jeden, der ihrer ansichtig wurde, unwillkürlich dargestellt haben mag. Es wird nur der Nennung der beiden Namen bedurft haben, nach denen wir vergebens forschen, die aber vormals in aller Munde gelebt haben müssen, um sich aller Einzelheiten des Ereignisses zu erinnern, welches hier poetisch vor unseren Blicken wieder auflebt.

Der Umstand, dass der sterbende Fechter aus dieser Sammlung in das capitolinische Museum versetzt worden ist und ganz denselben Geist und Styl zeigt, hat die wohl begründete Vermuthung veranlasst, dass beide Kunstwerke Glieder einer und derselben grösseren Composition seien. Da letzterer sich ebenso geschickt zur Ausfüllung einer Giebelecke eignet, als unsere Gruppe einen prachtreichen Gipfel-

punkt einer solchen pyramidalisch aufsteigenden Figurenreihe bilden würde, so hat man wohl auch daran gedacht, dass diese beiden Kunstwerke Nachbildungen der Statuengruppen eines Tempelfrontons sein könnten, welche etwa die berühmteste aller Niederlagen, die die Gallier nicht ohne der Götter Mitwirkung erlitten hatten, nämlich die beim delphischen Heiligthum, dargestellt haben dürften.

Darstellungen von Gallierschlachten werden bei den Alten mehrfach erwähnt. Sie scheinen jener immer noch glorreichen Epoche der Kunstgeschichte anzugehören, welche den Uebergang von der rein idealen Auffassung der Natur und Geschichte zu dem reellen Begreifen der unmittelbaren Wirklichkeit anzubahnen hatte. Die Schöpfungen der Diadochenzeit stehen zwischen den Werken der perikleischen Periode und denen der Kaiserzeit mitten inne, und der ihnen eigenthümliche Naturalismus ist von einer solchen Verfeinerung, dass wir oft kaum wagen, ihn als solchen anzusprechen. Nur durch den doppelten Vergleich mit den Gebilden der attischen Schule und denen der späteren Jahrhunderte können wir dazu gelangen, diese überwiegende Neigung der alexandrinischen Kunst, das Leibhafte an den Erscheinungen der Alltagswelt festzuhalten, nachzuweisen.

Dieser vorzugsweise naturalistischen Tendenz begegnen wir nun aber bei der Betrachtung der beiden Kunstwerke, welche uns gegenwärtig beschäftigt. Die Fülle des dramatischen Lebens hat den Bildner unserer Gruppe aber offenbar wenigstens stellenweis zu der mehr idealen Vortragsweise des Skopas und ähnlicher Künstler der früheren Zeit fortgerissen, während die capitolinische Statue ein Spiegelbild der individuellsten Wirklichkeit ist und eine Naturtreue der Formenschilderung zeigt, von deren Fesseln sich dieser mehr als einmal loszumachen gesucht hat. Wir begegnen daher hier einer lebendigen und geistvollen Ausführung und gleichzeitig einer conventionellen Behandlung einzelner Theile bei einer schliesslich grossartigen Gesammtwirkung.

Wie dies fast allezeit bei den Gruppen der Alten zu sein pflegt, so tritt auch hier die eine Gestalt, auch was die formelle Durchbildung anbetrifft, nicht unmerklich gegen die

andere zurück. Die Figur der Frau ist zwar nicht weniger geistreich, aber viel flüchtiger behandelt als die des gewaltig bewegten Kriegers. Bei diesem sind alle Lebensfasern in die letzte und höchste Spannung versetzt, während dort schon das geistige Band gelöst ist, welches Leib und Seele zusammengehalten hat. Ein solcher Contrast ist von einer mächtigen Wirkung, und wenn wir uns den sterbenden Fechter in der Nähe dieser Gruppe aufgestellt denken, so gewinnt er eine noch höhere Bedeutung durch den Parallelismus, in welchen diese so ganz anders geartete Erscheinung eintritt. Das Ausscheiden aus dem Leben hat bei beiden eine so wesentlich verschiedene Bedeutung, und doch stellt der Tod den unbeugsamen Helden, der auf seinem Schilde stirbt, und die wehrlose Frau, welche wie ein Schlachtopfer fällt, in Betreff der äusseren Analogie so völlig gleich.

Unsere Gruppe ist von einer seltenen, ja fast wunderbaren Erhaltung. Wäre nachzuweisen, dass sie aus der Verlassenschaft des oben erwähnten Giovan Giorgio Cesarini stammt, so würde sich dieselbe dadurch erklären, dass sie gleich dem Laokoon in den dem Garten jenes Sammlers benachbarten Bädern des Titus aufgefunden worden sei. Neu sind nur der linke Arm der Frau und der rechte des gallischen Kriegers. Letzterer ist nicht ganz glücklich ergänzt, da sich bei dieser Lage desselben kein fester Stoss führen lässt. Wahrscheinlich hat die Hand das Degengefäss so gefasst gehabt, dass der Daumen nach oben und der Ellbogen mehr nach unten gewandt war, wobei sich auch künstlerisch der andere Vortheil ergeben würde, dass das Antlitz des Helden nicht gedeckt erschiene, wie dies gegenwärtig gerade bei der Hauptansicht von mehr als einer Stelle aus der Fall ist. Die Schwertspitze ist so geführt, dass sie die hinter dem Schlüsselbein gelegene grosse Schlagader erreichen muss, deren Durchschneidung den Tod rasch und sicher zur Folge hat. Auch in diesem wohl verstandenen Motiv, welches wir Neueren kaum zu beachten pflegen, offenbart sich jener sichere Tact für die naturgemässe Wahrheit, der die Werke alter Kunst ausnahmslos auszeichnet, während die Neueren bei ihrem Streben nach statistischer Genauigkeit in ähn-

lichen Fällen oft auf die wunderlichsten Dinge gerathen sind.

Die Benennung von Arria und Paetus, unter welcher diese Gruppe weltberühmt geworden ist, stammt aus einer Zeit, in welcher man durch die Uebertragung mythologischer oder historischer Namen auf Kunstwerke, die mit denselben häufig eher in Widrspruch als in Uebereinstimmung sich befinden, für das geistige Verständniss alles gethan zu haben meinte, während die Freude am Schönen sich fast ausschliesslich auf die Würdigung ihrer formellen Vorzüge beschränkte.

2. Ruhender Krieger. Nro. 55. Hauptsaal.

Wenn es überhaupt gestattet ist, auf das Zusammensein von Statuen einer solchen Sammlung Schlüsse zu gründen, und man dem Gedanken Raum geben will, dass die eben betrachtete Gruppe und der sterbende Fechter zu einer geschlossenen und durch ein gemeinsames Compositionsprincip verbundenen Figurenreihe gehört haben, so würde man vielleicht beim Anblick des dem Eingang zur Rechten befindlichen ruhenden Kriegers veranlasst sein, auch diese vortreffliche und von einem ganz ähnlichen Geist beseelte Sculptur derselben zuzuweisen. Handelt es sich wirklich um die ausführliche Darstellung eines Kampfes zwischen Griechen und Barbaren, so werden jene nicht haben fehlen dürfen. Sie werden sogar eine gleich berechtigte Stellung haben einnehmen und so geordnet gewesen sein müssen, dass zu beiden Seiten der Centralgruppe, welche in diesem Falle die des mit seinem Weib für die Freiheit sterbenden Galliers gewesen sein würde, einander entsprechende Gestalten aufgereiht waren. Nun eignet sich aber diese Statue eines vom schweren Kampfe ausruhenden und mit Genugthuung auf denselben zurückblickenden Kriegers ungesucht zu einem solchen Gegenstück für den sterbenden Fechter. Beide lassen eine durchgreifend symmetrische Anordnung der Hauptmassen wahrnehmen und halten sich bei einer Aufstellung auf derselben Grundlinie so schön die Wage, dass man meinen sollte, sie seien für einander geschaffen worden. Denkt man

sich die capitolinische Statue der Hauptgruppe zur Linken und die unseres rastenden Heldenjünglings dem Beschauer zur Rechten aufgestellt, so treten sie in einen polarischen Gegensatz ein, der zu den grossartigsten und ergreifendsten gehört. Während dort der siegsgewohnte, urgewaltige Barbar sein heiss ausströmendes Herzblut aus offener Brustwunde vergiesst und sein Schild zum glorreichen Ruhebette sich auserwählt hat, sehen wir denjenigen, welcher an seiner Ueberwindung Theil hat, ebenfalls vom Kampfe fern, ausschnaufen von der gewaltigen Arbeit, für die er sich jedoch neu vorbereitet. Sobald er so viel Kräfte gesammelt haben wird, als er zu derselben bedarf, wird er, das beweist sein wilder Zornesblick, sich aufs Neue in das Schlachtgetümmel stürzen, während jener für immer aus demselben ausgeschieden ist.

Um die hohen künstlerischen Verdienste dieser lebensfrischen und geistvollen Sculptur würdigen zu können, sollte sie auf einem niedrigen Piedestal stehen. In ihrer gegenwärtigen Aufstellung machen viele Theile einen ganz anderen Eindruck als der von dem Künstler berechnet ist, und man pflegt sich daher selbst über die beabsichtigte und glücklich erzielte Gesammtwirkung zu täuschen. Ein berühmter Künstler, welcher dieses Prachtstücks zufällig ansichtig wurde, als es bei seiner Versetzung eben am Boden stand, beschreibt den Eindruck, den er davon empfangen, als überwältigend.

Leider haben auch die Restaurationen der Arme und Füsse dazu beigetragen, sein Ansehen beträchtlich zu schmälern. Die Hauptmasse des Körpers und die Oberschenkel, sowie der geistvolle Kopf, sind von einer überraschend schönen Bildung, und der Act des Ausruhens von schweren Kampfmühen, auf dessen Schilderung es zunächst ankam, zeugt von einer Wahrheit und Tiefe der Auffassung, wie sie die Kunst nur durch den unmittelbarsten Verkehr mit der Wirklichkeit und dem Leben selbst erreichen kann. Nicht blos das unwillkürliche Erschlaffen der Muskelpartieen ist trefflich veranschaulicht, sondern auch jenes instinctmässige Behaben, vermöge dessen die einzelnen Körpertheile Lagen aufzufinden wissen, welche die erquicklichste Ruhe sichern helfen.

Die kreuzweis übergeschlagenen Arme und Beine, die Neigung der Wirbelsäule und des schön gewandten Halses, die Entlastung des Brustkastens, in dem die Lungen hoch aufschlagen, alles ist charakteristisch, und der ganze Vortrag erinnert so auffällig an den vaticanischen Apoxyomenos des Lysippos, dass ich nicht anstehe, dieses Werk der Schule dieses Künstlers, wenn nicht ihm selbst, zuzuweisen. Es versteht sich, dass dabei nur von einer Nachbildung die Rede sein kann, wie sie auch jene in Trastevere aufgefundene Statue ist, mit der die unserige auch die auffallend langen Verhältnisse und die eigenthümliche Behandlung der Haarmassen gemein hat. Der nemlichen Epoche aber gehören, nach dem übereinstimmenden Urtheil aller Sachverständigen, die beiden weltberühmten Kunstwerke, mit denen wir sie in Verbindung zu bringen gewagt haben, wenigstens der Entstehung nach an.

3. Ruhender, in Liebesträume versunkener Mars. Nr. 1. Hauptsaal.

Diese herrlich gedachte und mit bewundernswürdiger Eleganz angeordnete Statue stellt den Schlachtengott in derselben Lage dar, in welcher wir den eben betrachteten, von seinem Geist durch und durch erfüllten, jugendlichen Krieger angetroffen haben, nur mit dem Unterschied, dass die Ruhe, welcher der Gott sich überlässt, aus einem ganz anderen Bedürfniss entspringt, als bei dem sterblichen Menschen. Zwar hat er auch das eine Knie angezogen und hält es mit gekreuzten Händen umfasst, auch nimmt der Oberkörper eine behagliche Stellung ein, und jeder Zug der ganzen Gestalt deutet darauf hin, dass ihr die Ruhe süss ist, allein nirgends gewahrt man eine Spur körperlicher Ermüdung. Anders verhält es sich dagegen mit seiner geistigen Stimmung. Des rauhen Kriegsgetümmels satt, welches er in allen Richtungen durchmessen hat, schaut er von hohem Felsensitz sinnend herab auf das thörichte Treiben der Menschen. Er stimmt nicht mehr in ihre wild anbrausenden Leidenschaften ein wie früher, sondern, während sein Blick noch mit gewöhnlicher Schärfe die Massenbewegungen beherrscht, ist sein Gemüth

nach innen gewandt, wo in seinem eigenen Herzen ein Kampf ganz anderer Art begonnen hat. Wir sehen ihn in süsse Träume eingewiegt. Sein Helm dient ihm zur Fussbank, die Fangschnüre des an seiner Seite ruhenden Schildes sind zusammengeknüpft, nicht als ob es sich um eine blos flüchtige Rast handele; die Faltenbrüche der um den linken Arm geschlagenen Chlamys fallen lass herab und wir vernehmen keinen Nachhall jener raschen Beweglichkeit, die diesem Götterjüngling sonst eigen ist. Selbst das Schwert rastet müssig in der Scheide und alles deutet darauf hin, dass seine Seele mit ganz anderen Gedanken beschäftigt ist als mit Mordlust und wetteifernder Tapferkeit.

Es würde uns indessen schwer werden, sollten wir den halb verborgenen Sinn dieser geist- und anmuthreichen Schilderung ohne Weiteres angeben und genauer bestimmen. Offenbar in Rücksicht auf die Vieldeutigkeit der Darstellung, ohne welche die freie Entfaltung der Contraste unmöglich gewesen sein würde, hat der Künstler daher als symbolische Beigabe den kleinen Liebesgott beigefügt, welcher spielend am Boden sitzt und aus seinem Versteck heraus den Gott, der keiner anderen Macht so abhold zu sein scheint, wie der des Amor, überlistet.

Das Erscheinen dieses Flügelknaben genügte, um einem jeden die Abenteuer vor die Seele zu bringen, welche Ares, der streitlustige, unversöhnliche, leidenschaftliche Kriegsgott mit der Liebesgöttin selbst bestanden hatte. Sie, die alles bewältigende Aphrodite ist es, welche ihm im Sinne liegt und auch sein Herz berückt hat.

Haben wir einmal dieses Grundmotiv der unvergleichlich schönen und beziehungsreichen Darstellung aufgefunden, so tritt uns jede Einzelheit derselben in einem neuen Licht entgegen. Der poetische Gedanke, welcher derselben höhere Reize leiht als alle formellen Schönheiten, an denen selbst diese Nachbildung eines offenbar sehr viel vorzüglicheren Originalwerks reich ist, enthüllt sich uns in einer tiefen Bedeutsamkeit, und der Triumph des weiblichen Herzens über des Mannes selbstsüchtigen Sinn stellt sich uns bei der Bändigung des Ares in seiner höchsten Glorie dar. Aber der Gott selbst,

weit entfernt dadurch erniedrigt zu werden, tritt erst durch diesen Act der Ueberwindung und milder Nachgiebigkeit in seine Verklärung ein, wobei die höhere Bedeutung seines ganzen Waltens und Strebens uns schliesslich offenbar wird.

Die plastische Durchbildung dieser Statue lässt eine bemerkenswerthe Vielseitigkeit wahrnehmen. Um zu einer erschöpfenden Uebersicht des Reichthums der Composition zu gelangen, muss man sie von den verschiedensten Augenpunkten aus abwechselnd und mit Aufmerksamkeit betrachten. Die überraschendste Mannigfaltigkeit der Gruppirung und des harmonischen Linienspiels bietet die linke Seitenansicht dar, welche alle Hauptelemente der Darstellung zumal umfasst und daher auch die grösste Klarheit des Gedankens gewährt. Obwohl dieses Kunstwerk durch den Verlust beider Arme und Hände der Hauptfigur und des ganzen Obertheils des Eros einen beträchtlichen Theil ihrer ursprünglichen Schönheit eingebüsst hat, so ist doch die prachtreiche Gesammtwirkung durch die nöthig gewordenen neueren Ergänzungen nicht wesentlich benachtheiligt.

4. Elektra und Orestes. Nr. 7. Hauptsaal.

Diese Gruppe der feierlichsten und erhabensten Stimmung kündigt sich zunächst durch die auf einer Stelle, welche der Figur des Jünglings zur Stütze dient, eingegrabene Inschrift als ein Werk eines gewissen Menelaos an, der sich Schüler eines uns ebenfalls unbekannten Meisters Stephanos zu sein rühmt. Die geistreiche, aber hin und wieder etwas geglättete Ausführung bildet einen merkwürdigen öfter hervorgehobenen Contrast mit der Strenge und symbolischen Ruhe, welche sich über die ganze Composition ausbreitet und an die Vortragsweise der älteren Kunstschulen erinnert. Dieser eigenthümliche Grundton der Darstellung trägt wesentlich dazu bei, das Verständniss derselben zu erschweren, indem nicht blos die Niederhaltung aller dramatischen Elemente bei Schilderung eines so bewegten Moments für uns Neuere etwas sehr Auffallendes hat, sondern auch das Grössenverhältniss des zum Manne gereiften Jünglings im Vergleich mit der ihn hoch überragenden Frauengestalt gar

sehr befremdet. Dieser Widerspruch mit der gemeinen Wirklichkeit steigert sich aber noch beträchtlich, wenn wir belehrt werden, dass diese Heroine matronaler Bildung höchst wahrscheinlich Elektra sei, König Agamemnon's treugesinnte hochherzige Tochter, welche ihren jüngeren Bruder, den zum gewaltigen Rachewerk auserkohrenen Orestes, hier nach langer sorgenvoller Trennung am Grabe ihres Vaters wieder trifft, und halb freudvoll, halb leidvoll, mit unendlich süsser Wehmuth und in zärtlicher Umarmung begrüsst.

Wenn wir uns in die Eigenthümlichkeit einer solchen Darstellungsweise finden, und uns in den Geist der alten Kunst versetzen lernen, so wird uns eine solche Unterordnung der Nebenperson und die dadurch gewonnene Hervorhebung der Hauptgestalt nicht blos begreiflich, sondern sie erscheint uns sogar als eine principgemässe Nothwendigkeit. Gerade so wie der dramatische Dichter in der alten Tragödie einen einzigen Charakter in den Vordergrund stellt und zum Träger des ganzen Stücks macht, hat hier der Bildner die Hauptwirkung durch die ausführliche Schilderung derjenigen Persönlichkeit zu erzielen gesucht, welche die grosse Wendung des Geschicks durch ihre Seelenstärke und nimmer rastende Ausdauer allein herbeiführt. Selbst Orestes ist nur ein Werkzeug in ihrer Hand. Mitten in der Freude des lang ersehnten Wiedersehens und liebreicher Umarmung scheint sie ihn zu prüfen, ob er auch wirklich der Sendung gewachsen sei, die ein Gott ihm übertragen, und der Jüngling giebt sich seiner Seits willig in ihre Gewalt und hangt, so zu sagen, an ihrem Mund, aus welchem ihm die inhaltsschwere Mahnung entgegentönt.

Das kurz geschnittene Haupthaar, welches beide kennzeichnet, deutet auf die Trauer um den grossen Todten, an dessen Grabe sie sich wieder zusammenfinden. Für die Alten war ein solches Abzeichen genügend, weil es ihnen in seiner vollen Bedeutsamkeit auf den ersten Blick entgegentrat. Uns verlangt nach fassbareren Haltpunkten, der Künstler scheint aber absichtlich alles derartige Beiwerk streng vermieden zu haben. Kaum dass er der Marmorstütze, deren die Figur des Orestes, da die Beine unbekleidet sind, bedarf,

die Gestalt der Grabesstele geliehen hat. Um so idealer und reiner tritt das ethische Element, welches keine pathetische Regung aufkommen lässt, aus diesem tief begeistigten Steingebilde hervor. Je mehr wir uns in dasselbe versenken, um so grossartiger ist die Offenbarung der sittlichen Macht, in deren Schilderung die bildende Kunst hier mit der dramatischen wetteifert. Was sich selbst dem alles verklärenden Ausdruck eines Sophokles, in Folge der Unzulänglichkeit des durch das gesprochene Wort zu erzielenden Gleichnisses, entzogen hat, tritt uns hier in symbolischer Gestaltenfülle vor die Seele, und nur der genialen, poetisch selbständigen Gedankenwendung, welche der Schöpfer dieser einzig schönen Gruppe dem epischen Sagenstoff abgewonnen hat, verdanken wir die Vollanschauung dieses verhängnissvollen Moments und die Einsicht in das grossartige Charaktergefüge der Elektra, mit der wir hier auf dem idealen Gebiete der Kunst leibhaftig und allseitig bekannt werden.

5. Satyr mit Trinkhorn. Nr. 9. Hauptsaal.

Diese anmuthreiche Statue eines jugendlichen mit Hauptbinde und Korymbenbekränzung geschmückten Satyrs der zartesten Bildung ist eine der zahlreichen Wiederholungen eines im Alterthum offenbar sehr gefeierten Originals. Die gesuchte Eleganz, ja fast peinliche Accuratesse, welche die Ausführung des Beiwerks, selbst der Plinthe wahrnehmen lässt, beweist deutlich, dass sie eine jener mit bewundernswürdigem Fleiss durchgeführten Copien ist, mit deren Anfertigung man sich vorzugsweise zur Zeit des Hadrian in einem fast leidenschaftlichen Wetteifer beschäftigt hat. Die Behandlung der über den nebenanstehenden Baumstamm geworfenen Nebris, des an denselben angelehnten Pedums und der an einem Bande aufgehängten Syrinx hat mehr einen modernen als einen antiken Charakter, womit indess nicht gesagt sein soll, dass sich in derselben jene sinn- und geistlose Ausführung breit mache, durch welche die Sculptur in unseren Tagen eher herabgewürdigt als gefördert wird. Ueberall blickt die grösste Gewissenhaftigkeit in der Nachbildung einer mit sinniger Eleganz angeordneten Vorlage durch, und

man sieht deutlich, dass der Künstler, von dem die Erfindung stammt, in diesen Nebendingen einen Reflex des gesitteten Behabens dieses veredelten halbthierischen Wesens aufzufangen gewusst hat.

Mit diesen symbolischen Zuthaten, die in einem ähnlichen Sinne auch in dem gratiösen Kopfschmuck wiederkehren, bildet die frische Formenfülle der Leibesbildung und der Gesichtszüge einen überraschenden Contrast. Eine wunderbare Ruhe verbreitet sich über die ganze Gestalt, deren Verhältnisse nicht blos die reinste Symmetrie, sondern jene alle Gegensätze ausgleichende Harmonie zeigen, welche das Wahrzeichen aller echten Idealität ist. Hierzu kommt die seltene Erhaltung der Figur in ihren Haupttheilen, wodurch wir eines Genusses theilhaftig werden, der uns nicht gar häufig geboten wird. Denn der Kopf ist nie vom Rumpfe getrennt gewesen, und die Beine waren nie gebrochen. Nur der rechte Arm und der linke Vorderarm, sammt der das Trinkhorn haltenden Hand, sind neue Ergänzung. Da jedoch sowohl am Kopf wie an der linken Hüfte die Marmorstützen, ja von dem Trinkhorn sogar ein kleiner Rest übrig ist, so hat die Gesammtwirkung mit Sicherheit wieder hergestellt werden können.

Obwohl es nicht sicher ist, dass die rechte Hand gerade eine Traube und nicht vielmehr ein Giessgefäss gehalten habe, so scheint doch jene ganz passend gewählt zu sein, und wir können uns recht gut denken, dass Ampelos, der Lieblingssatyr des Dionysos in dieser Figur dargestellt war, wie er den süssen Saft der Reben in ein Trinkhorn ausdrückte, um dieses dann seinem Herrn und Meister zu erquickender Labung zu reichen. Der schöne, durch die Stirnbinde ausgezeichnete Jüngling bietet eine der des Ganymedes ganz analoge Erscheinung dar, und wir fühlen mit ihm die Wonne, welche edlen strebsamen Wesen dadurch zu Theil wird, dass sie einem Höheren aus freier Hingebung dienen dürfen.

Die Häufigkeit der Wiederholungen dieser kunstgeschichtlich bis jetzt wenig beachteten Figur lässt um so mehr auf die Berühmtheit und den hohen Werth des Originals

schliessen, als unter diesen Nachbildungen Sculpturen hohen Ranges vorkommen. Mir scheint der Geist, von dem diese anmuthreiche Erscheinung erfüllt ist, einen praxitelischen Charakter zu haben, und man dürfte vielleicht veranlasst sein zu fragen, ob dieser so zart durchgebildeten Gestalt nicht eher die Benennung des Periboëtos gebühre als dem allerdings weit mehr verbreiteten und viel grossartiger gedachten Satyr, welcher an einen Baumstamm gelehnt steht. Der eine von beiden könnte jener sein, welchen Pausanias in Megara neben der Bildsäule des Dionysos Patroos aufgestellt fand. Da er von diesem bemerkt, dass er aus parischem Marmor gearbeitet gewesen sei, so würde sich, da der Periboëtos in Erz gegossen war, für den Fall, dass man in beiden den praxitelischen Charakter anerkennen sollte, die Frage dahin stellen lassen, welche dieser beiden Statuen wohl eher für die Ausführung in Stein und Bronze gedacht gewesen sei? Leicht ist die Beantwortung derselben nicht, um so verdienstlicher und lohnender aber ist ihre wohl erwogene und methodische Lösung.

6. Dionysos und Akratos. Nr. 14. Hauptsaal.

Wir sind geneigt, die Benennung Akratos auf den Satyr zu übertragen, welcher in dieser grossartigen Gruppe mit Dionysos in ähnlicher Weise verbunden erscheint, wie sonst Ampelos, die Personification des veredelten Traubengeistes, weil sein ganzes Wesen mehr in die thierische Gemeinheit einschlägt und zu der menschlichen Verfeinerung, welche jener wahrnehmen lässt, in einem gewissen Widerspruch steht. Sein borstiges Haupt ist mit Pinienzweigen umkränzt, das Thierische tritt nicht blos in der ziegenartigen Ohrenbildung, sondern auch in der eigenthümlichen Behaarung einzelner Stellen der Wangen und des Halses hervor, und der Ausdruck der grinsenden Züge, sowie die ungeschlachte Haltung, ja die ganze Ausgelassenheit seines Wesens, mit der er den Gott in den irdischen Freudentaumel fortreissen zu wollen scheint, weist darauf hin.

Grossartig ist der Contrast, welchen der Künstler dadurch gewonnen, dass er die erhabene Gestalt des Dionysos mit einem solchen rohen Wesen in die unmittelbarste Ver-

bindung gebracht hat. Die reine Götternatur, welche sich in diesem Colossalgebilde mit majestätischer Ruhe entfaltet, setzt sich dagegen prachtreich wie das zarteste Farbenspiel auf dunklem Grunde ab. Wir sind dieser wunderbaren Erscheinung, deren geheimnissvolles Walten Euripides so tiefsinnig schildert, schon manchmal auf unseren Gängen durch die Museen Roms begegnet, einen mächtigeren Eindruck hat kaum eines der anderen Bilder dieses Gottes auf uns gemacht. Hat auch die überlebensgrosse Formenfülle einen wesentlichen und bedeutenden Antheil an dieser überwältigenden Wirkung, so erwächst letztere doch vorzugsweise aus einer solchen Zusammenstellung unversöhnlicher Gegensätze. Selbst das Colossale der Verhältnisse würde nicht so schlagend hervortreten, diente nicht die in symbolischem Sinne beigefügte Figur des Satyr, der klein gehalten ist, ungeachtet wir ihn uns ausgewachsen denken müssen, gleichsam als Maassstab für die alles überragende Grösse des Gottes.

Weniger auffällig, aber noch weit tiefer ergreifend ist die Rückwirkung, welche die animalische Derbheit dieses dienenden Geistes auf die Verklärung jedes einzelnen Zuges der Dionysosbildung ausübt. Wir brauchen es nur zu versuchen, die Gestalt des Satyr durch Verdeckung mit der Hand von der Betrachtung zeitweilig auszuschliessen, um den gewaltigen Unterschied wahrzunehmen, der aus einer solchen Vereinzelung der Hauptgestalt erwächst. Sobald der Blick unbewusst zwischen beiden polarisch getrennten Wesen eine Vergleichung anstellen kann, wird es uns mehr und mehr klar, wie der süsse Wonnerausch, von dem wir den Gott erfüllt sehen, aller gemein sinnlichen Beziehungen entkleidet und nichts anderes als das Entrücktsein der Beseligung ist, jener Beseligung, deren die Geweihten theilhaftig geworden zu sein sich rühmten.

Die Zartheit der riesig ausgebildeten Leibesformen, das Majestätische und gleichzeitig doch so Sanfte des die ganze Welt der Erscheinung beherrschenden Blicks, der edle Anstand inmitten der süssesten Behaglichkeit machen einen tief ergreifenden Eindruck auf den Beschauer, welcher sich um das Verständniss dieser ausdrucksvollen, aber nicht leicht fass-

lichen Zeichenschrift ernsthaft bemüht. Weit grösser aber noch ist der Genuss, welcher aus der Zurückführung dieser decorationsmässig wiedergegebenen Formen auf ihren Originalwerth, der nur hier und da durchblickt, erwächst. Das Urgebilde, von dem diese Gruppe stammt, muss etwas Staunenswerthes gewesen sein, wie sich mit Sicherheit aus den bruchstückweis erhaltenen Resten von ähnlichen Darstellungen, die zuweilen in der That etwas Seelenschmelzendes haben, entnehmen lässt.

Diese Gruppe, welche mehrerer Ergänzungen bedürftig gewesen ist, die indessen der Gesammtwirkung keinen wesentlichen Eintrag thun, ist, wie aus der Sammlung berühmter Statuen des Giacomo de Rossi hervorgeht, in der sie abgebildet ist, auf dem Quirinal ausgegraben worden. Der Marmor, aus dem sie gearbeitet ist, wird als pentelisch angegeben, was indess noch keineswegs zu der Annahme zwingt, dass sie in Griechenland selbst ausgeführt worden sei. Als ein Werk dieses Umfangs hat sie schon als Seltenheit einen sehr hohen Werth.

7. Mercur als Gott der Redekunst. Nr. 30. Hauptsaal.

Auch diese schön gedachte Statue stammt von einem sehr berühmten Original, wie daraus hervorgeht, dass wir nicht blos mehrere und darunter sehr vorzügliche Marmorrepliken von ihr besitzen, sondern dass auch Miniaturnachbildungen in Bronze von ihr vorhanden sind, welche zu den feinsten Arbeiten dieser Art gehören. Der Gott steht da, halb in sich selbst versenkt, aber gleichzeitig bemüht, der Gedankenfülle, von der er noch so zu sagen beherrscht ist, einen praktischen Ausdruck zu geben. Er macht den Eindruck eines Staatsredners, welcher sich eben von seinem Sitze erhoben hat und damit beschäftigt ist, zu dem beabsichtigten Vortrag den Grund zu legen. Noch ist er nicht in den Fluss der freien Rede eingetreten, sondern seine Worte ertönen vollwichtig und in langsamem Zuge. Schon aber fühlt man den Augenblick nahe, wo sie sich beflügeln und mit Macht wie aus einem stark besetzten Hinterhalt hervorbrechen werden.

Für eine derartige Darstellung ist es ganz besonders zu beklagen, dass gerade der rechte Arm, dessen zartes Mimenspiel hier von einer besonderen Bedeutung sein musste, verloren gegangen und ergänzt ist. Auch die linke Hand mit dem Beutel ist zum Theil neu. Von einer besonders schönen und nachhaltigen Wirkung aber ist der reiche Faltenwurf der Chlamys, die von der linken Schulter über den Arm herabfällt. In den bewegten, aber harmonischen Brüchen dieses Mantels spiegelt sich das ganze Werk des behenden, rastlos dienstfertigen, nimmer verlegenen und mit Anmuth reich ausgestatteten Götterboten, der hier als der tiefsinnige Dolmetscher der Befehle des Zeus auftritt.

Im Vergleich mit dem, was eine solche sinnvoll geordnete Draperie besagt, gewinnt die feierliche Ruhe dieser edlen Gestalt eine immer mächtigere Wirkung und wir werden von dem tiefen Ernst ihres Ausdrucks nicht weniger als von der Schönheit ihrer harmonisch entwickelten Verhältnisse gefesselt.

8. Apollo als Hirte. Nr. 53. Hauptsaal.

Apollo erscheint in dieser Statue als Hirtengott. Er hat sich auf einem Felsensitz niedergelassen und neben ihm liegt der Krummstab, der seiner Rechten gleichsam entfallen ist. Denn diese streckt er staunend aus, während sein Antlitz den Ausdruck süsser Rührung zeigt. Die ganze Gestalt macht den Eindruck, als ob sie wunderbar ergriffen sei und durch und durch erbebe. Die Linke hält die Leier an dem einen Horn gefasst wie ein theures Kleinod, von dem er nimmer lassen wolle. Die ganze Darstellung erinnert an die tiefsinnige und wahrheitsgetreue Schilderung des homerischen Hymnus, in welcher die Ueberraschung beschrieben wird, die den Musenführer erfasst, als Hermes den Saiten der Leier die ersten Töne entlockt. Vor diesen verstummt jede finstere Seelenregung, und der Gott, welcher eben noch zürnte und strafend gebot, wendet sich den Bitten zu und erfleht vom verschmitzten Rinderdieb das wunderbar gebaute Instrument als unendlich theure Liebesgabe.

Wäre diese Vorstellung in einer vollendeteren Ausfüh-

rung auf uns gekommen, so würde sie zu den anziehendsten gehören, die wir in dieser Art aus dem Alterthum übrig haben. Der Umstand, dass in dieser nemlichen Sammlung der Untertheil einer ganz ähnlich angeordneten Apollostatue (Nr. 3) vorhanden ist, scheint auf die Berühmtheit des Originals hinzudeuten, von dem beide Denkmäler abstammen. Im Uebrigen stehen beide Darstellungen unter den plastischen Apollobildern sehr vereinzelt da. Von dem feierlichen Anstand, mit dem der Gott sonst überall auftritt, ist keine Spur vorhanden. Noch erfreut er sich ganz jener naiven Ungebundenheit, welche den Naturzustand des Hirtenlebens bezeichnet.

Von Schönheit kann nur insoweit die Rede sein, als sie sich durch die plastische Gedankenwendung kund giebt, da die Ausführung weit hinter dem Urbild zurückgeblieben ist. Bringt man aber in Anschlag, wie viel durch die Uebertragung in diese etwas derben, obwohl gesunden und zum Theil frischen Formen, von dem ursprünglichen Gehalt abhanden gekommen ist, so dürfen wir schon den Versuch wagen, die Bedeutung aufzusuchen, welche hinter denselben, so zu sagen, verborgen liegt. In dieser Beziehung ist namentlich der Ausdruck des Kopfes merkwürdig und für die Kenntniss einer neuen Phase des Apollocharakters sehr wichtig. Der eigenthümliche Seelenschmelz, welchen er durchblicken lässt, kommt kaum in einem anderen statuarischen Werke ähnlich vor.

9. Die knidische Venus. Nr. 34. Hauptsaal.

Was wir an einer solchen decorationsmässigen Wiederholung eines berühmten Kunstwerks, von dem keine andere Nachbildung vorhanden ist, immer noch besitzen, beweist dieses Exemplar der berühmten Aphroditestatue des Praxiteles, welche Knidos weltberühmt gemacht hat. Zwar bieten die fast plumpen Formen dieses überlebensgrossen Götterbildes eher das Gegentheil von der überirdischen Zartheit und lieblichen Schönheit des Originals dar, allein dieses hat sich auch bei einem solchen handwerksmässigen Reproductionsversuch als unverwüstlich erwiesen, und würde daher, falls wir keine

andere Erinnerung an dasselbe besässen, immer noch dazu dienen können, uns die Gesammtwirkung desselben, ja sogar einzelne seiner Reize zu veranschaulichen. Allerdings bedarf es einer gewissen Uebung und Erfahrung, die zum Theil entarteten Formen auf ihre wahre Bedeutung zurückzuführen und durch eine Art von Störungsrechnung alles dasjenige auszuscheiden, was gleichsam dazwischengetreten ist. Wer die bildlichen Reste des classischen Alterthums in diesem Sinne betrachten und für die, wenn auch nur subjective Wiederherstellung der verlorenen Schöne benutzen lernt, zieht aus dem Studium der Trümmerwelt erst einen wahren und weit grösseren Nutzen, als diejenigen, welche Stück für Stück nur auf die formellen Schönheiten hin durchmustern, welche sie hie und da zu entdecken meinen.

Da die vaticanische Wiederholung dieser Statue in der Sala di Croce greca mit einem Bronzegewand bekleidet und eine andere, die sonst auf der Loggia scoperta stand, in die Magazine verbannt worden ist, so kann die unsrige wenigstens dazu dienen, uns den Eindruck des Ganzen zu vergegenwärtigen.

10. Pallas des Antiochos von Athen. Nr. 51. Hauptsaal.

Diese schöne Colossalstatue macht uns mit einem sehr eigenthümlich gearteten Typus der Pallas Athene bekannt, der indessen nicht ganz vereinzelt dasteht, sondern, da bis jetzt wenigstens eine Wiederholung dieser Figur nachgewiesen ist, von einem namhaften Werk abzustammen scheint. Ohne vorerst auf den Charakter der Gesichtszüge einzugehen, machen wir auf die sonderbare Form der Aegis, über welche die gelösten Haarflechten weit auf die Brust herabfallen, und die originelle Anordnung der Gewandmassen aufmerksam. Jene hat die Gestalt eines Kragens, dem die Medusenmaske zum Schlossverband dient, dieses wird auf der Hüfte durch einen Gurt zusammengehalten, der aus Schlangen gebildet ist. Letztere sind von denen, welche den Saum der Aegis bilden, verschieden, oder scheinen doch nicht mit ihnen in materiellem Zusammenhang zu stehen.

Durch diese enge Gürtung wird der umgeschlagene

Theil des lang herabwallenden Gewandes in zahlreiche Falten gepresst, welche zum Theil tiefe Böschungen bilden und durch die dunkelen Schlagschatten, welche sich in dieselben lagern, eine grossartige Wirkung machen. In Beziehung auf eine solche ebenfalls sehr originelle Behandlung der Draperie zeichnet sich diese Sculptur vor vielen anderen, die aus dem Alterthum auf uns gekommen sind, aus.

Was dieser Statue ein besonders imposantes Aussehen leiht, sind die hohen Sandalen, welche uns ganz die Wirkung des tragischen Kothurns vergegenwärtigen. Sie sind aus mehreren Lagen dicken Sohlenleders zusammengesetzt und die Fugen derselben sind durch eine schnurartige Verzierung eher bemerkbar gemacht, als verdeckt. Eine solche Beschuhung kann dazu dienen, uns das zu veranschaulichen, was von der Gold- und Elfenbeinstatue dieser Göttin, die Phidias geschaffen hatte, berichtet wird. Diese soll auf ähnlichen tyrrhenischen Sandalen gestanden haben, welche als vier Finger hoch bezeichnet werden. An diesem im Coloss noch viel höheren Sohlenrand hatte der geniale Künstler für einen Fries mit Centaurenschlachten Raum gefunden.

Der Ausdruck des Kopfs, der mit Ausnahme des Helmkamms alt und der Statue zugehörig ist, zeigt einen höchst eigenthümlichen Charakter. Die Formen des Antlitzes lassen eine bemerkenswerthe Breite und Fülle wahrnehmen. Damit contrastirt eine fast alterthümliche Strenge.

Beide Arme sind angesetzt. Die linke Hand hat höchst wahrscheinlich die Lanze gehalten, über die Bewegung und den mimischen Ausdruck der rechten lässt sich nicht einmal vermuthungsweise etwas Gegründetes vorbringen. Will man selbst annehmen, dass die Lage der Arme im Allgemeinen dieselbe sei, welche sie ursprünglich gehabt haben, so bleibt es doch immer noch schwierig, das Motiv des rechten näher zu bestimmen.

Auf dem Faltenbündel, welches längs dem rechten Schenkel herabfällt, ist der Name des Künstlers eingegraben, welcher sich der Verfertiger dieser Statue zu sein rühmt. Es ist ein gewisser Antiochos, ein Athener, von dem sonst nichts bekannt ist. Ob er der Erfinder oder Nachbildner eines be-

rühmten Originals sei, lässt sich weder aus der Qualität der Marmorarbeit, noch aus der Fassung der Inschrift mit Sicherheit entnehmen, durch welche jener Antiochos sich dieses Werk zueignet. Letztere zeigt indess den Charakter einer verhältnissmässig späteren Zeit, was indess noch nicht berechtigt, die Statue selbst für eine schlichte Wiederholung eines älteren berühmteren Standbildes zu erklären. Eher würde man die entgegengesetzte Ansicht geltend machen können, da manche der bereits angedeuteten Eigenthümlichkeiten des plastischen Vortrags auf Neuerungsversuche hinweisen, welche mit der ersten Anlage des Ganzen zusammenzuhängen scheinen. Dahin gehört vor allem das kräftige Brechen der Gewandmassen, deren tiefe Schattenhöhlen auf eine malerische Wirkung sehr nachhaltiger Dauer berechnet sind. Bei einer adäquateren Beleuchtung würde sich diese noch weit mehr geltend machen, und der Mangel einer günstigen Aufstellung, auf die es bei einem Colossalwerk ganz besonders ankommt, ist offenbar auch Ursache gewesen, dass der Kopf, der zweifelsohne zur Statue gehört, so gar wunderliche Beurtheilungen erfahren hat. Er zeigt einen nicht weniger grossartigen und edlen Charakter als die Statue selbst.

11. Colossalkopf der Juno. Nr. 41. Hauptsaal.

Die erhabene Schöne, mit der uns der Charakter der rechtmässigen und ebenbürtigen Gemahlin des höchsten Zeus aus diesem Marmor entgegentritt, hat für den, welcher die sittliche Bedeutung dieser hochherrlichen Erscheinung zu würdigen vermag, etwas gleichzeitig Erhebendes und Ueberwältigendes. Die weibliche Seele, die sich sonst nur zwischen Anmuth und Liebreiz zu bewegen pflegt, erscheint hier mit einem Ausdruck der Strenge und festen Ernstes, welcher Ehrfurcht gebietet, und einen jeden, der diese Formensprache der Kunst versteht, an das Gesetz mahnt, dessen Erfüllung Ruhe und organische Einheit des Erdendaseins gewährt, dessen Uebertretung die Zerrissenheit des höheren Selbstbewusstseins zur unausbleiblichen Folge hat. Wenn man das Weib mit Recht die Krone der Schöpfung genannt hat, so

erreicht das ewig Weibliche in dem Ideal der Juno seinen Gipfel- und Schlusspunkt. In ihr verklärt sich die Pflicht. Aber sie hält sie nicht blos selbst streng ein, sondern überwacht sie auch, und dieser ihrer Gesinnungsfestigkeit verdankt Zeus selbst in Augenblicken schicksalsschwerer Entscheidung die Rettung seines bereits schwankenden Charakters. Sie ist es, welche ihn daran erinnert, dass ein einziger Act der Willkür von seiner Seite die ganze sittliche Weltordnung zerstören, und dadurch, dass die einzelnen Götter zur Eigenmächtigkeit einen Vorwand erhielten, auflösen würde. Es ist, als ob Polyklet, dem wir diese wunderbare Schöpfung verdanken, jene Stelle des Homer vor Augen gehabt, und die Gemahlin des Zeus in dem Moment habe darstellen wollen, in welchem sie dem Vater der Götter und Menschen mit einer solchen gebieterischen Mahnung an das Staatsgrundgesetz des Olympos entgegentritt.

Die grossartige Einfachheit der Formen, welche durch ihre colossalen Verhältnisse sich jedem Vergleich mit der gemeinen Wirklichkeit zu entziehen scheinen, lässt das Hervorheben einzelner Schönheiten kaum zu. Die erhabene Anmuth, welche sich über das Gesammtgebilde ausgiesst, gewährt uns einen leibhaftigen Begriff von der feierlichen Weise, in welcher die Götter Griechenlands ihrem Volk erschienen sind. Der strenge Zug um Mund und Lippen, die vollen Augen, welche Homer denen des Stiers vergleicht, die herrlich geöffnete Stirn sind einige wenige der charakteristischen Züge, welche wir herauszugreifen vermögen, während den Alten jede Lebensregung einen noch weit specifischeren Eindruck gemacht haben muss.

Eine in schönem Bogen über der Stirn emporsteigende Krone trägt wesentlich dazu bei, den Ausdruck der Grossheit zu erhöhen. Sie ist mit Palmetten verziert, deren Vortragsweise an die feinsten Erzeugnisse der ersten Kaiserzeit erinnert, während sie sich von der Behandlung der Ornamente in altgriechischen Werken deutlich und wesentlich unterscheidet. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge haben wir daher in diesem unvergleichlich kostbaren Marmor eine jener geistvoll und sorgfältig ausgeführten Nachbildungen vor uns, durch

welche man, vielleicht in der Epoche des Tiberius, in welcher der Geschmack eine grosse Feinheit wieder erreicht hatte, die Ideale der Vorzeit festzuhalten bemüht war.

Die Haare sind von einer geknüpften Wollenbinde durchflochten, welche unter der Stirnkrone hinwegläuft und auf beiden Seiten hinter den Ohren herabfällt. Dieser einfache Schmuck ist nicht blos von einer sehr anmuthigen Wirkung, sondern hat offenbar auch eine symbolische Bedeutung. Aller Analogie zufolge wird Juno dadurch als die grosse Priesterin bezeichnet, durch welche die Ehen eingesegnet und beschützt wurden.

Wahrscheinlich hat dieser Kopf eine Colossalstatue gekrönt, die wir uns, da Polyklet diese Göttin nicht thronend dargestellt zu haben scheint, stehend denken müssen. Demzufolge wird das Standbild, als ein Werk von so gewaltigen Dimensionen, eine Wirkung entfaltet haben, von der wir, selbst Angesichts eines so bedeutenden Restes, kaum eine schwache Ahnung zu gewinnen vermögen.

12. Urtheil des Paris. Basrelief Nr. 42. Hauptsaal.

Dieses ziemlich umfangreiche Relief, welches über dem eben betrachteten Junokopf eingemauert ist, stellt die Ankunft der drei um den Preis der Schönheit streitenden Göttinnen beim Paris dar, der als Hirte auf den Höhen des Ida in dem Schatten eines alten Baumes sich niedergelassen hat. Noch erfreut er sich des stillen Genusses der ersten Liebe und des traulichen Umgangs mit der Oenone, seiner rechtmässigen Gemahlin, welche mit der Hirtenpfeife in der Hand neben ihm steht, während ihn fette Weidestiere umkreisen. Schon aber ist der Verführer genaht. Eros steht hinter ihm und flüstert ihm, indem er sich auf seine Schultern lehnt, allerlei vor von schöneren Frauen und reichen Königstöchtern. Die Phantasie des noch unerkannten Sohns des Priamos wird von üppigen Bildern erfüllt, sein Herz vergiftet und sein Friede für immer gestört. Er lauscht mit träumerischer Begierlichkeit den Vorspiegelungen des schalkhaften Flügelknaben, der seiner Mutter die Wege gebahnt und den zum Richter der Schönheit, die bei den Alten zugleich als

Bravheit und Tugend galt, auserkohrenen phrygischen Jüngling parteiisch zu Gunsten der Aphrodite gestimmt hat.

Diese ist ihren beiden Nebenbuhlerinnen vorausgeeilt und ist im Begriff, sich mit allen ihren Reizen zu umkleiden. Sie wirft eben mit eroberungssüchtiger Miene den Schleier um, der ihre anmuthreiche Gestalt weniger verhüllen, als mit einem wirkungsvollen Hintergrund versehen soll. Ihres Sieges gewiss, schaut sie selbstgefällig auf ihre sichere Beute herab, während Hermes, der Götterherold, der vom Zeus den Auftrag erhalten hatte, die drei streitenden Schönen zum Paris zu führen, der Pallas und der Here diesen von fern zeigt.

Die andere Hälfte der Composition der Mittelgruppe zur Rechten ist zum grösseren Theile neu. Nur die Figur des auf der Höhe thronenden Gottes, welcher auf diese folgenreiche Begebenheit herabschaut, ist alt. Man ist versucht, sie auf den ersten Blick für den Zeus selbst zu nehmen, dem der Charakter des Kopfs vollkommen entspricht. Dagegen sprechen indess die Attribute und die ganze Stellung. Letztere passt am besten für einen Berggott, für den sich auch die Keule und das Löwenfell eignet, welches über seinen rechten Schenkel herabfällt.

Der Flussgott, die neben ihm sitzende Nymphe, die Gestalt der Diana und der Wagen des Sonnengottes sind sammt der landschaftlichen Schilderung fast durchweg neu. Diese Ergänzungen sind indess mehr in antikem Sinne gedacht, als im Geschmack der alten Kunst vorgetragen. Der Sonnengott namentlich erscheint in einem erst zu unseren Zeiten entdeckten Vasengemälde, welches denselben Gegenstand vorstellt, ganz ähnlich wie hier.[1]

13. Profilkopf der sterbenden Medusa. Nr. 45. Hauptsaal.

Dieser schöne Kopf, welcher das Bruchstück eines grösseren Reliefs zu sein scheint, das man zu einem Medaillon hergerichtet hat, schildert den versöhnenden Todeskampf der alles versteinernden Gorgone. Von den Schlangen, die ihr Haupt umstarrten, findet sich hier keine Andeutung, nur die

eigenthümliche Bildung der gelösten Haarflechten erinnert an dieses grausenerregende Attribut. Die Augen sind geschlossen, als schliefe sie, allein bei näherer Betrachtung der harmonisch schönen Züge gewahrt man, dass es sich um die ewige Ruhe handelt, die sie bereits umfangen hält. Die Macht der Kunst, das Schauerliche in sein Gegentheil zu verkehren und die irdische Auflösung als einen Verklärungsprocess erscheinen zu lassen, offenbart sich an diesem Marmor in erhabener Weise. In dieser Beziehung wird unsere Darstellung von den berühmtesten Medusenköpfen, bei denen das symbolische Beiwerk zu einem prachtreichen, sinnvoll stylisirten Schmuck verwandt zu sein pflegt, nicht übertroffen. Als ein Versuch, den ganzen Vorgang der Sache auf rein psychologisches Gebiet zurückzuspielen, verdient aber dieses selten schöne Kunstwerk besondere Beachtung. Wahrscheinlich würde es schon längst der Gegenstand allgemeiner Bewunderung geworden sein, wäre diese Sammlung nicht verhältnissmässig so schwer zugänglich, was die meisten verhindert, sich mit den Schätzen derselben durch anhaltendes und öfter wiederkehrendes Studium vertraut zu machen.

14. Büste der Hygiea. Nro. 44. Hauptsaal.

Dieser ideale Frauenkopf, welcher sich durch jenen ernsten, wohlwollenreichen Ausdruck bemerkbar macht, der auch dem Aesculap eigen ist, wird der Göttin der Gesundheitspflege durch das Symbol der beiden einander küssenden Schlangen zugeeignet, welches die Stirnkrone schmückt. Ohne eine solche Andeutung ihres Charakters würde derselbe schwer festzustellen sein. Da er aber auf diese Weise gesichert ist, dürfte es nicht unvortheilhaft sein, das Ideal dieser Göttin, insoweit es hier zur Ausbildung gelangt ist, scharf ins Auge zu fassen. Ihr Blick hat bei aller Güte und Freundlichkeit etwas Strenges, was an weise Mässigung mahnt. Das Haar ist glatt zurückgestrichen und zwei lange Flechten fallen über beide Schultern herab. Das faltenreiche Gewand ist mit zwei Agraffen hoch oben am Halse zusammengeheftet, mit geknüpften Aermeln versehen und unter der Brust mit einer Schnur befestigt. Höchst wahrscheinlich ist diese Büste

die Copie eines der berühmten Standbilder dieser im Alterthum allgemein gefeierten Göttin.

15. Büste des Attys. Nro. 13. Hauptsaal.

Diese schöne Büste stellt eines jener eigenthümlich gearteten Wesen dar, bei denen die Geschlechtsbestimmung immer zweifelhaft bleibt. Denn während der Kopf einen entschieden weiblichen Charakter zeigt, lässt die Brust ebenso deutlich eine männliche Körperbildung wahrnehmen. Es wird daher das gerathenste sein, an eine mythische Persönlichkeit zu denken, für welche gerade diese androgyne Darstellungsweise charakteristisch ist. Der schöne Phrygier, für welchen die grosse Göttermutter schwärmt, gehört vorzugsweise in die Classe solcher mannweiblicher Gestalten, deren Ursprung die Sage auf das verschiedenartigste zu erläutern versucht. Der Zug süsser Wehmuth, dem wir auch hier begegnen, die phrygische Kappe und selbst die Eigenthümlichkeiten der Körperbekleidung scheinen auf den Attys mehr als auf irgend eine andere Persönlichkeit zu passen. Wenigstens wird diese Benennung so lange dienen können, bis sich eine bessere gefunden hat.

16. Büste des Julius Caesar. Nro. 27. Hauptsaal.

Unter den Porträtköpfen, welche diese Sammlung darbietet, wählen wir nur den des Julius Caesar aus, weil er den Charakter des grossen Mannes in einer so prägnanten Weise veranschaulicht, dass man seine ganze mühevolle, glorreiche, oft aber auch rückläufige Lebensbahn mit einem einzigen Blick zu übersehen meint. Das Antlitz dieses gewaltigen Römers erscheint bereits vor dem Eintritt in das Greisenalter tief durchfurcht nicht blos von Sorgen und Anstrengungen, sondern auch von den verschiedenartigsten Leidenschaften, die ihre unverkennbaren Spuren hier zurückgelassen haben. Mitten aber in dem bunten Gewühl der grossartigsten Bestrebungen und der kleinlichsten Lüste tritt uns der Charakter, in soweit er auf geistiger, nicht auf sittlicher Kraft beruht, wie das Felsgestein eines Urgebirges entgegen und vielleicht ist kein anderes Bild so geeignet wie diese geist-

volle Bronze, uns die Stetigkeit des Genies zu veranschaulichen, welches den alles befassenden Staatsmann befähigte, den aller entgegengesetztesten Eindrücken nicht blos Widerstand zu leisten und sie zu beherrschen, sondern sie mit den Aeusserungen reproductiver Thatkraft gleichzeitig zu beantworten. Die Stirnhügel lassen eine so vielseitige Gliederung wahrnehmen, wie sie kaum sonst in der Wirklichkeit vorkommt, und dem entsprechend sind die straff gespannten Muskelpartieen, welche den gebieterischen Mund umgeben, so reich und ausdrucksvoll, dass sich uns die Sicherheit aufdrängt, mit welcher diese Lippen ihre unwiderstehlichen Machtbefehle, aber auch süsse Schmeichelworte, je nachdem sich das Dämonische auf die eine oder die andere Weise kund zu geben für gut befand, ausgetheilt haben müssen.

17. Runde Ara mit Arabesken und tanzenden Flügelfiguren. Fussgestell von Nro. 15. Hauptsaal.

Die runde Ara, welche der verschleierten Junobüste, die am linken Ende des Hauptsaals neben dem Fenster steht, zum Piedestal dient, zeichnet sich durch ein eben so reiches, als poetisch gedachtes und im reinsten Geschmack durchgeführtes Pflanzenornament aus, welches durch leicht bekleidete Flügelfiguren, die über zarte Blumenkelche tanzend hinwegschreiten, auf das anmuthigste belebt wird. Palmettenbündel, Rosettenzweige und Akanthusblätter sind durch symmetrisch verlaufende Spiralen auf das sinnigste verschlungen und vergegenwärtigen dem Beschauer die innere Harmonie des organischen Daseins, in welche jene höheren Wesen, die an der Freiheit einen grösseren Antheil empfangen haben, mit freudiger Hingebung an die Gesetze, von denen das kosmisch gefügte All regiert wird, einstimmen.

18. Cippus der Eucharistie geweiht. Fussgestell von Nro. 41. Hauptsaal.

Der Cippus, welcher dem berühmten Junokopf zum Fussgestell dient, zeichnet sich ebensowohl durch die trefflichste Erhaltung wie durch Eleganz und Originalität der Anordnung aus. Denn obwohl die nämlichen Symbole wiederkehren,

welche ähnliche Todtenaltäre zu schmücken pflegen, so erscheinen sie doch hier zum Theil in einer so ganz neuen Weise zusammengestellt, dass die dadurch gewonnene Ideenverbindung überrascht. Die gewundenen Hörner der Widderköpfe, welche an den beiden Ecken der Vorderseite durch Bänder befestigt sind, dienen dem mächtigen Blumen- und Fruchtgehänge, das dieselbe reich bekränzt, als Anknüpfungspunkte. In dem Lunettenraum, welcher zwischen diesem Feston und der darüber befindlichen Inschrifttafel offen bleibt, ist der Kopf der sterbenden Medusa als Todtensymbol angebracht. Um aber anzudeuten, dass das Tageslicht die stygische Finsterniss schliesslich beherrscht, hat der Künstler die Raben des Apollo dargestellt, wie sie die das Gorgonenhaupt umzischenden Schlangen mit ihren scharf bewaffneten Schnäbeln angreifen. Als ein sinniger Parallelismus dieser Darstellung muss der Hahnenkampf betrachtet werden, der unter dem Feston angebracht ist. Die Ecken schmücken des Zeus Adler, die lichthungerig emporschauen.

Auf den beiden Seiten dieses Cippus sind, wie gewöhnlich, das Giessgefäss und die Opferschale angebracht, die hier von allerlei Geflügel umgeben sind.

Die Inschrift, welche gegenwärtig die Tafel füllt, die vielleicht im Alterthum nie benutzt worden war, ist neueren Ursprungs. Ein gewisser Julius, der sich das nicht ganz deutliche Prädicat Car. (Cardinalis ?) beilegt, hat derselben zufolge diesen aus der Trümmerwelt der ewigen Stadt geretteten Stein der Eucharistie aufgerichtet, unter welcher letzteren kaum etwas anderes als die mystische Gemeinschaft des Leibes und Blutes Jesu Christi verstanden sein kann, da der dem Eucharistus entsprechende weibliche Name nicht Eucharistia, sondern Eucharista gelautet haben müsste. Bei den vielen befremdlichen Eigenthümlichkeiten, welche die Fassung dieser seltsamen Inschrift darbietet, die man nicht blos für antik halten, sondern sogar auf die neronische Feuersbrunst hat beziehen wollen, darf es uns nicht Wunder nehmen, dass, wenn die Eucharistie wirklich gemeint ist, diese des Prädicats der Heiligkeit, welches man heutzutage wegzulassen nicht wagen würde, ermangelt.

Aller Wahrscheinlichkeit zufolge stammt dieser Cippus aus der Werkstätte eines Steinmetzen, der ihn zu beliebiger Verwendung in ähnlicher Weise feil geboten haben mag, wie die Sarkophage, die man ebenfalls in Bereitschaft hielt, den Käufern die Auswahl mit Rücksicht auf den gegebenen Fall überlassend. Sowie bei diesen die Köpfe der mythischen Hauptpersonen, denen man den Verstorbenen durch Angabe der Porträtähnlichkeit zu vergleichen liebte, unausgeführt geblieben sind, so waren bei den Cippen, deren man in noch weit grösserer Anzahl bedurfte, die Inschrifttafeln leer gelassen, wie dies auch bei unserem Denkmal der Fall gewesen zu sein scheint. Die im sechzehnten Jahrhundert hinzugefügte Dedication giebt sich auch durch ihre ungeschickte Sylben- und Wortabtheilung als ein modernes Machwerk kund.

19. Sechs Hermenstatuen. Nro. 1, 3, 7, 42, 46, 48. Vorsaal.

Diese sechs Hermenstatuen, welche aus den viereckigen Steinpfeilern so zu sagen hervorwachsen, gehören zu denjenigen Sculpturen der römischen Museen, an denen sich die grossartige Vortragsweise der Griechen am reinsten und frischesten offenbart. Sie haben höchst wahrscheinlich zur Verzierung einer Palästra oder eines sonstigen gymnastischen Uebungsplatzes gedient und sind auch dadurch interessant, dass sie in streng durchgeführter Symmetrie einander gegenübertreten und daher drei schön gefügte Paare bilden. Canova, dem dies nicht entgangen war und der den hohen Kunstwerth dieser Statuenreihe wohl zu würdigen verstanden hat, ist bei Aufstellung derselben so verfahren, dass die erwähnte doppelte Gliederung augenfällig erscheint.

Zu beiden Seiten der Thür erblicken wir die Hermenstatuen des Hercules und eines anderen ebenfalls die Keule führenden Heros, in dem man am schicklichsten den Theseus erkennt, da es aus Pausanias bekannt ist, dass Mercur, Hercules und Theseus bei den Kampf- und Ringschulen göttliche Verehrung empfingen. Sonst würde man vielleicht geneigt sein, den unbärtigen Jüngling, welcher in der Linken den

Handgriff eines Schabeisens hält und mit der Rechten die Keule schultert, für den Kampfgefährten des Alciden, den Jolaus, anzusprechen.

Hercules ist, wie gewöhnlich, mit der Löwenhaut bedeckt, deren Tatzen auf der rechten Schulter zusammengeknüpft sind, während das Fell selbst gewandartig über den linken Arm an dem Hermenschaft herabfällt. Mit der einen Hand hält er die Keule wie einen Spazierstock gefasst und in der anderen hält er das Horn des Achelous, aus dem die Fülle des Jahressegens hervorquillt. Die Anordnung des Ganzen ist nicht blos von einer harmonischen Grossartigkeit, sondern auch die Durchbildung der Formen lässt hohe Schönheiten durchblicken, die leider zum Theil durch die Verwitterung der Oberfläche des Marmors, der lange Zeit unbehütet im Freien gestanden zu haben scheint, verwischt worden sind.

Das zweite Paar stellt zwei Frauenwesen dar, deren eines Pallas Athene ist, wie aus der Andeutung der Aegis, die als ein Schlangenhalsband erscheint, und aus dem Rest des ergänzten Helmes, den sie in der Linken gehalten hat, deutlich erhellt. Der Kopf ist neu, und obwohl die Gewandmassen einen reichen und feierlichen Charakter offenbaren, so macht die ganze Gestalt doch nicht einen so mächtigen Eindruck, wie sich von einem Werke dieses Ranges erwarten liesse.

Um so gewaltiger ist die Prachtwirkung der anderen bekleideten Herme, welche zu jener Hermathene das Gegenstück bildet. Leider ist auch von dieser der Kopf abhanden gekommen und da das Attribut der Kugeln, mit denen man die Hände ergänzt hat, neu ist, so lässt sich über die Bedeutung dieser imposanten Figur nichts Sicheres feststellen. Es ist anzunehmen, dass sie zur Minerva in einem ähnlichen Verhältniss gestanden, wie Theseus zum Hercules, und denkbar wäre es schon, dass sie eine ungeflügelte Siegesgöttin dargestellt habe. Die Draperie, unter der das todte Gestein des Hermenschafts menschliche Formen anzunehmen und von Lebensathem durchströmt zu werden scheint, ist von einem in der That seltenen Reichthum und dabei von einer Gross-

heit des Charakters, welche mit Recht in Staunen versetzt und namentlich den geübten Künstlerblick mit magischer Gewalt anzieht, wie dies namentlich von Canova gerühmt wird.

Das dritte Paar besteht wiederum aus zwei Jünglingsgestalten, von denen die zur Linken mit einem Gewandumwurf desselben breiten und erhabenen Styls bekleidet ist. Die zur Rechten hat allein den obwohl stark verstümmelten Kopf erhalten und von den Armansätzen ist so viel übrig, dass man deutlich daraus sehen kann, in welcher Handlung die Figur dargestellt gewesen ist. Die hocherhobenen Hände haben aller Wahrscheinlichkeit zufolge eine Binde oder einen Kranz gehalten, nach dem der seitwärts gebogene Kopf in wonniger Verzückung emporblickt, und mit dem die Schläfe gekrönt werden soll. Die nackten Körpertheile müssen von einer hohen Schönheit gewesen sein, wie aus der Durchbildung der bewegten Muskelpartieen klar zu entnehmen ist, und als die Arme noch erhalten waren, muss diese Figur, namentlich im Gegensatz zu der gebundenen Haltung der anderen Hermengestalten, eine dramatische Wirkung ganz eigenthümlicher Art hervorgebracht und diese ganze Statuenreihe zu einem reizenden Abschluss gebracht haben.

20. Weibliche Gewandstatue. Nro. 25. Vorsaal.

Auch diese Statue zeichnet sich durch die grossartige Einfachheit der Gewandmassen aus, sowie durch ihre feierliche Haltung. Das auf der rechten Seite geschlitzte Unterkleid ist mit einer überwendlichen Naht zusammengestochen und über den Hüften leicht gegürtet, dann aber an dem Saum des Halses zurückgeschlagen, so dass ein Kragen gebildet wird, welcher Brust und Schultern bis an den Leibgurt bedeckt. Durch eine solche höchst sinnige Anordnung wird bei aller Anspruchslosigkeit des Gewandschmuckes eine überaus reiche Wirkung gewonnen, und die lang herabwallenden Faltenzüge leihen der Gestalt einen wahrhaft erhabenen Ausdruck. Unwillkürlich wird man bei ihrem Anblick an die schönen Frauengestalten aus Herculanum erinnert, welche unter der Benennung von Tänzerinnen bekannt sind und bei

denen die strenge Wirkung der Erzmassen, aus denen sie mit feinem Sinn für die Stylgesetze gebildet sind, noch imposanter hervortritt. — Kopf und Arme sind neu.

21. Sitzende Porträtstatue. Nro. 15. Vorsaal.

Es kann nicht genug beklagt werden, dass wir für die Bestimmung dieses lebensvollen und künstlerisch in allen seinen Theilen trefflich durchgebildeten ikonischen Standbildes jedes Stützpunktes entbehren. Nicht blos die Züge des Antlitzes sind ausdrucksvoll und im höchsten Grade individuell, sondern auch alle Regungen der ganzen Gestalt sind, wie sie sich in diesen charakteristisch und doch geschmackvoll geordneten Gewandmassen abspiegeln, so überaus bezeichnend, dass man meinen sollte, die leiseste schriftliche oder monumentale Andeutung müsse genügen, die dargestellte Persönlichkeit ausfindig zu machen. Dem ist aber nicht so, und es ist ironisch genug, dass wir von der Nation, welche mit ihren Ahnenbildern am meisten Pomp gemacht hat, verhältnissmässig die geringste Anzahl beglaubigter oder genügender Porträtdarstellungen besitzen. Hätte in unserem Falle der Künstler, welcher auf die Anfertigung dieser schönen Statue stolz gewesen ist und seinen Namen auf dem links herabfallenden Gewandzipfel zu verewigen gesucht hat, lieber den der durch ihn so meisterhaft geschilderten Persönlichkeit beigefügt, so würde das Werk seiner Hände um ein bedeutendes für uns an Interesse gewinnen. So aber wird nur unsere Unkunde um einen leeren Namen bereichert. Denn von diesem Zeno, der sich hier als Bildhauer nennt, wissen wir nicht viel mehr als was die erwähnte Inschrift besagt, nämlich, dass er der Sohn eines gewissen uns gleicherweise unbekannten Attinos und aus Aphrodisias gebürtig sei. Diese Stadt scheint in den Kaiserzeiten der Sitz einer ziemlich ausgebreiteten Schule von Marmorarbeitern gewesen zu sein, die von einer ähnlichen Bedeutung gewesen sein mag, wie heutzutage die von Carrara.

Der in dieser Statue dargestellte Römer scheint, soweit sich dies aus der Tracht schliessen lässt, senatorischer Ehren theilhaftig gewesen zu sein. Darauf weisen namentlich die

eigenthümlich gestalteten Schuhe mit doppelten Sohlen und dem breiten Riemen hin, der über der Spanne durch Bänder befestigt und an den Rändern gesäumt ist. Auch möchte der togaartige Mantelüberwurf, der hier offenbar zur Schau getragen wird, als ein Abzeichen seiner Würde zu betrachten sein und jedenfalls hat der Polsterstuhl, auf welchem er thront, die Bedeutung einer Sella curulis.

Bei Anordnung dieser Figur hat der Künstler ganz besonders auf die optischen Gesetze Rücksicht genommen, deren Verletzung die meisten modernen Sitzstandbilder ungeniessbar gemacht hat. Damit nämlich die Kniee nicht den ganzen oberen Theil der Gestalt bei einer nur etwas erhöhten Aufstellung decken, hat er eine allerdings nicht ganz bequeme, ja selbst nicht durchaus naturgemässe abschüssige Sitzlage angenommen und dadurch die Uebersicht der ganzen Vorderfläche der Figur ermöglicht. Allerdings erheischt dann aber auch eine solche conventionelle Anordnung eine verhältnissmässig hohe Aufstellung, was man in unserem Falle zu berücksichtigen versäumt hat. Stände diese Statue nur um etwas höher, so würde sie eine noch viel schlagendere Wirkung hervorzubringen vermögen, während sie in dieser engen Gallerie nicht einmal von allen Seiten betrachtet und daher nur unter sehr bedingten Verhältnissen gewürdigt werden kann.

22. Colossaler Junokopf im alten Styl. Nro. 20. Vorsaal.

Durch diese merkwürdige Sculptur, welche uns das Ideal der Juno in einem Entwickelungsmoment vorführt, der seine nachmalige prachtreiche Entfaltung kaum ahnen lässt, werden wir mit dem eigenthümlichen Charakter jener Götterbilder etwas näher bekannt, die im Alterthum gemeinhin für dädalische galten. Pausanias rühmt von denselben das Ehrfurchtgebietende, welches sich in specifischer Weise selbst bei solchen steifen Schnitzwerken kund gab. Unser Marmor, obwohl er einer bereits viel späteren Epoche angehört, hat noch wesentliche Eigenschaften jener uralterthümlichen Einfalt aufbehalten. Von einem Durchbruch der Idee, wie sie

uns in dem berühmten Kopf dieser Sammlung gleichsam sonnenhaft entgegentritt, ist noch keine Rede, selbst der Göttergriff, von dem der Bildner voll ist, erscheint noch verpuppt. Dennoch aber gewahrt der Kennerblick das Grosse, was sich hier vorbereitet. Die erhabene Strenge des sittlichen Ausdrucks, der edle Ernst und das angeborene Selbstgefühl, welches schon nach dem Bewusstsein seiner verhängnissvollen Würde ringt, zeigen sich in ihren markirten Lebensregungen. Sowie es nur einer einzigen warmen Mainacht bedarf, um die geschlossenste Knospe mit Blüthentrieb zu erfüllen, so scheint auch hier der in künstlerische Formen gefasste Gedanke nur eines höheren Princips zu harren, wie ein solches durch genievolle Männer in die Kunstgeschichte eingeführt zu werden pflegt, um sich frei und allseitig organisch zu entfalten. Wer zu der Betrachtung ähnlicher ideenhaltiger Formen der menschlichen Bildnerhand dasselbe Interesse mitbringt, welches den Naturforscher bei der Beobachtung der zartesten Uebergänge eines analogen Entwickelungsprocesses ganze Menschenalter hindurch erfüllt, kann aus der vorsichtigen Vergleichung dieses Kopfes mit dem polykletischen Junoideal sehr viel lernen und wird zuletzt diesen durch seine colossalen Verhältnisse äusserst merkwürdigen archaischen Marmor seinem ganzen kunstgeschichtlichen Werth nach schätzen lernen.

Das Haar, welches über der Stirn in fünf Reihen kleiner Löckchen geordnet ist, fällt hinten über den Nacken in einem langen ungeflochtenen Zopf herab, nachdem der Theil, welcher glatt an den Schädel angestrichen ist, durch ein breites Band eine schmucke Festigung erhalten hat. Um nun aber diesem etwas einförmigen plastischen Gebilde eine etwas kräftigere Wirkung zu sichern, hat der Künstler, der den Stein offenbar noch mit grosser Vorsicht zu behandeln genöthigt ist und die Massen kaum zu brechen wagt, ein anderes Material gleichsam zu Hülfe gerufen und durch äusseres Beiwerk zu erzielen gesucht, was er durch organische Gliederung zur Zeit nicht zu erreichen vermochte. Die über der Stirn und hinter den Ohren eingebohrten Löcher haben offenbar dazu gedient, Zierrathen, vielleicht selbst Löckchen aus

getriebenem Metall zu befestigen, deren freistehende Formen wesentlich dazu beigetragen haben werden, das Ganze zu beleben.

Die Ohrläppchen sind ebenfalls durchbohrt, was deutlich darauf hinweist, dass sie mit Gehängen geschmückt waren. Wahrscheinlich entsprachen aber diesem farbigen Beiwerk andere polychrome Hülfen, deren die Sculptur in der Zeit, welcher diese Formen angehören, noch weit weniger entbehren konnte als später, wo sie zu grösserer Selbständigkeit gelangt war. Die allem Anschein nach absichtliche Hemmung der Entwickelung derjenigen plastischen Formen, welche als zartere organische Gebilde eine solche geradezu erheischen, scheint die Absicht des Künstlers zu verrathen, mit der Farbenwirkung da ergänzend einzugreifen, wo ihm die Bildnerkraft zur Zeit noch den Dienst versagt und ihn zu keiner illusorischen Vortragsweise gelangen lässt.

Obwohl es denkbar wäre, dass dieses Bildwerk die in späteren Zeiten angefertigte Copie eines berühmten Götteridols sei, so sind doch keine Anzeichen vorhanden, welche eine solche Annahme bindend erscheinen lassen könnten. Im Gegentheil deutet mehr als ein Umstand auf die Möglichkeit hin, dass wir in diesem dann um so werthvolleren, ja ziemlich einzigen Marmor ein wirklich altes Götterbild besitzen, welches uns einen Blick in die frühesten Entwickelungsvorgänge des griechischen Nationalbewusstseins vom religiösen Standpunkt aus gestattet.

23. Basrelief mit tragischer Maske aus Rosso antico. Nro. 34. Vorsaal.

Dieses sehr flach gehaltene Relief, welches aus einer Platte jenes rothen Marmorsteins gearbeitet ist, das man, weil die von den Alten benutzten Brüche nicht mehr zugänglich sind, durch die Benennung Rosso antico von ähnlichen geringeren Steinarten zu unterscheiden pflegt, stellt eine tragische Maske im Profil dar. Das glatt gekämmte Ringellockenhaar ist im Nacken ziemlich kurz abgestutzt, über der Stirn aber in einem perrückenartigen beträchtlich hohen Aufsatz vereinigt, welcher die Stirn bis kurz über die Augen deckt. Eine

mit Trauben belastete Weinranke dient als Kopfbinde und hilft die grandiose Anordnung des Ganzen zu einem ebenmässigen Abschluss bringen. Die Züge des von tragischem Grausen erfüllten Antlitzes zeigen eine erhabene Einfachheit bei feiner Durchführung der plastischen Uebergänge. Die Augen und die Mundöffnung sind mit runden Löchern durchbohrt, was vielleicht darauf schliessen lässt, dass dieses Relief zur Verzierung irgend eines Raumes gedient habe, mit dem dadurch die Verbindung erhalten wurde, wie es beispielsweise bei den Badezimmern der Fall war, wo die erwärmte Luft durch ähnliche Oeffnungen einzuströmen pflegte.

Diese Maske ruht auf einem aus Weiden geflochtenen Körbchen, über das ein Rehfell, die bacchische Nebris, gebreitet ist. Jenes scheint die bei den Weihen und anderen Ceremonien gebräuchlichen heiligen Geräthe zu bergen. Es wäre indess auch möglich, dass es die mystische Schwinge, des Dionysós Wiege, und nicht die Cista sei, da die Verschleierung durch die Nebris die Gestalt derselben nicht ganz deutlich erblicken lässt.

24. Cippus mit der Todtenspende. Nro. 29. Vorsaal.

Einer der zahllosen Grabsteine, welche längs der grossen Heerstrassen aufgestellt waren und durch eine einfache Dedicationsinschrift die Ruhestätte der Unbemittelteren bezeichneten, macht sich durch einen aus dem Kranzgesims der Ara hervortretenden Genius bemerkbar, welcher die Gebeine des Verstorbenen aus einer Urne mit Wasser benetzt. Keine andere Handlung war bei dem Todtencultus der Alten von so grosser Bedeutung als gerade die hier so anmuthig versinnlichte. Die Manen dachte man sich durstig, und nicht blos die Sarkophagdeckel haben wir daher mit siebartig durchbohrten Vertiefungen ausgestattet gefunden, sondern auch die einfachen Marmorplatten, mit denen die Aschenkrüge der Columbarien bedeckt sind, sind durchbohrt, ja die Stürzen, mit welchen jeder einzelne Topf daselbst geschlossen ist, haben zu diesem Zweck eine trichterartige Gestalt. Inschriften flehen den vorbeieilenden Wanderer an, die ihrer Obhut empfohlenen Gebeine zu tränken und dann ruhig ihre

Strasse zu ziehen. Die Schale und das Giessgefäss, welche auf diesem und allen ähnlichen Cippen in Basrelief angebracht erscheinen, sind daher kein leerer, sinnloser, sondern im Gegentheil ein sehr bedeutsamer Schmuck. Ein jeder solcher Grabstein blieb als Todtenara in Gebrauch, so lange es fromme Menschen gab, die des unter derselben Bestatteten in Opfer und Gebet gedachten. Es war demnach nicht eitle Prunksucht, welche die Familiengrüfte in Tempel umgestaltete und längs der Landstrassen Gräberstädte erstehen liess, sondern der ernste Drang, die Todten gebührend zu ehren und ihnen alle diejenigen Auszeichnungen zu erweisen, auf welche ihnen ihre Stellung im Leben ein Recht zu geben schien. Eine solche classenweise Abstufung der Denkmäler scheint wesentlich dazu beigetragen zu haben, die Monotonie zu brechen, welche auf unseren Friedhöfen herrscht, indem die Cippen in erster Reihe auftraten und dahinter erst die thurmartigen Bauten aufstiegen. Leider hat man diese anspruchsloseren Denksteine zu einer Zeit unbeachtet gelassen, wo noch viele Ueberreste eines dem unseres Cippus entsprechenden Verzierungssystemes vorhanden waren, die jetzt fast sämmtlich spurlos verschwunden sind, wie man sich bei Durchmusterung der Inschriftensammlungen, die nur schwache Andeutungen davon enthalten, leicht überzeugen kann.

25. Candelaberstamm. Nro. 18. Vorsaal.

Ein alter knorriger Baumstamm, welcher seine abgehauenen Aeste spiralförmig dem Sonnenlicht entgegenstreckt, hat dem Künstler das Motiv zu diesem eigenthümlich gebildeten Säulenschaft dargeboten. Er hat es trefflich und sinnig auszunutzen gewusst, und man darf diese Formation nicht mit den gewundenen und cannelirten Säulen verwechseln, welche als architektonische Krippelgebilde hier und da vorkommen. Denn dieses Denkmal zeigt uns ein organisch entwickeltes Naturproduct, welches durch stylhafte Umgestaltung eine künstlerische Bedeutung erhalten hat. Die Gesetze allmäligen Werdens treten uns scharf ausgeprägt entgegen, und auf den Trümmern einer bereits dem Untergang nahen Schöp-

fung rankt das vegetative Leben mit neuen Trieben empor. Epheu und Weinreben halten den mächtigen Baumstamm umschlossen und klimmen in Wetteifer an demselben empor. Er dient ihnen zur Sonnenleiter, und wo er sich selbst mit jahrelangen Anstrengungen mühevoll emporgewunden, eilen die rasch treibenden Schlingpflanzen im Laufe weniger Sommermonate himmelwärts.

Alte Bäume wurden wie Heiligthümer betrachtet und an den Zweigen und Stämmen derselben pflegten nicht selten Votivgeschenke und allerlei Symbole aufgehangen zu werden. Auch hier sehen wir dergleichen angebracht, unter anderen auch eine bärtige Bacchusmaske, die aber mehr noch zu bedeuten scheint und offenbar darauf hinweist, dass die grosse Naturgottheit in diesem Stamm gleichsam Wohnung gemacht habe.

26. Liegender Silen.

Unter den prachtvollen Laubgängen, welche von mächtigen Stämmen immergrüner Eichen gebildet werden, begegnen wir unter einer Art von Tempelbau der liegenden Statue eines Silen, der sich ein Pantherfell untergebreitet hat und sich auf einen gefüllten Weinschlauch wie auf ein Kissen lehnt. Mit der Linken stützt er sich auf den doppelhenkeligen Becher, den er gemüthlich geleert und umgestürzt hat. Der Ausdruck cannibalischen Wohlseins, welches der Dichter treffend dem von zehntausend Säuen vergleicht, ist voll Wahrheit und Leben. Es ist kein Egoismus wahrzunehmen an dem feisten Gesellen, und doch ist er nur und ausschliesslich mit sich selbst beschäftigt. Struppigen Bartes und klotzenden Blickes schaut er voll süssen Behagens hinaus in die weite Welt, ohne dass irgend etwas ihn zu fesseln oder aus seiner Ruhe aufzustören vermag. Epheulaub mit Korymben schmückt seine schwach behaarte Stirn und mächtige Ziegenohren starren an seinen Schläfen empor.

Diese Statue, obwohl von keiner feineren Ausführung, zeichnet sich durch die Charakterhaftigkeit der Darstellung aus, für die am Ende eine solche decorationsmässige Behandlung ganz genügend erscheint. Der Humor, mit dem der

Gegenstand erfasst ist, darf einzig genannt werden. Denn trotz dem, dass wir den, sinnlichen Trieben rückhaltslos überlassenen, Halbmenschen in allen seinen Schwächen geschildert sehen und schliesslich nichts anderes als einen wandelnden Weinschlauch erblicken, können wir nicht umhin, mit dem dargestellten Seelenzustand in gewisser Weise zu sympathisiren. So wenig wirkt die Ironie des Künstlers vernichtend. Selbst mit der Hässlichkeit, die uns im Leben widrig erscheinen müsste, werden wir ausgesöhnt. Die geschickte Gruppirung der Figur zeigt, wie der Bildner seinen Gegenstand spielend zu behandeln verstanden und selbst ungeschlachte Massen wie ein derartiges Fettgewicht zu fügen gewusst hat, als seien es Gliedmaassen, die die Anmuth selber belebe, wodurch der Contrast des Komischen nur noch stärker und vernehmbarer hervorgehoben wird.

27. Sarkophag mit Schlachtscenen.

Der Sarkophag, welcher der eben betrachteten Silenstatue zum Fussgestell dient, stellt ein Reitergefecht zwischen Römern und Daciern dar. Der Sieg entscheidet sich natürlich zu Gunsten der ersteren, aber er wird theuer erkauft: der Imperator, welcher mit seiner Lanze eben einen seiner Gegner vom Pferde gestossen hat, ist in Gefahr unter dem Hippenschwert eines kühnen Barbaren zu fallen, der sein Ross gefasst hält. Die verschiedenen Kämpfergruppen sind voll Geist und Leben und mit grosser Gewandtheit componirt. Die eng anliegenden Beinkleider, die Zipfelmützen und die Sichelschwerter bezeichnen die dacischen Völkerschaften, deren Tracht und Bewaffnung aus den Darstellungen der Trajanssäule hinreichend bekannt sind. Rechts bläst ein Römer mit grosser Anstrengung zum Rückzug; das Instrument, dessen er sich bedient, hat die Gestalt eines Stierhorns, aus dem es gemacht zu sein scheint. An den beiden Ecken der Vorderseite erscheinen schwebende Victorien mit Palmzweigen und zu ihren Füssen am Boden kauernde Barbaren, denen die Hände auf dem Rücken zusammengebunden sind. Von den mager componirten Kampfscenen der Seitenflächen stellt die eine die Barbaren, die andere einen römischen Reiter

flüchtig dar. Palmbäume, an denen Waffen aufgehängt sind, bilden den Abschluss.

28. Riesensarkophag mit der siegreichen Schlussscene einer Schlacht.

Von einem bedeutend geringeren Kunstverdienst, aber durch ungewohnte Grösse und allerlei interessante Einzelheiten der Darstellung ausgezeichnet, ist der in der Nähe der Stadtmauer aufgestellte Sarkophag, welcher im vorigen Jahrhundert den Besuchern dieser Villa als Album gedient hat, in dem wir selbst unseren grossen Goethe eigenhändig verzeichnet finden. Der Kaiser, jugendlich von Gestalt, sprengt auf hohem Ross daher und streckt die Rechte glorreich zum Befehl aus. Ein Fahnenträger und der Drachenbanner eilen ihm, beide zu Pferde, voran. Rechts wird das Krummhorn geblasen, links die lang und gerade ausgestreckte Tuba. Ein Schildträger, mit dem Panzerhemd bekleidet und mit einem Streithammer bewaffnet, schreitet dem Zug, in welchem der Befehlshaber sich befindet, voran. Zu beiden Seiten erscheinen Trophäenträger, von denen der zur Linken ein erbeutetes Streitross am Zügel führt. Im Vordergrund sind allerlei Scenen der Gefangennehmung und des Todesgemetzels dargestellt. Da diese Schilderungen aber verwirrt und unbeholfen sind, so bieten sie verhältnissmässig nur geringes Interesse dar. Kaum dass sich die einzelnen Motive, durch welche die Gruppen verbunden sind, feststellen lassen. Selbst die Porträtähnlichkeit des Kaisers ist nicht ganz schlagend ausgefallen, trotzdem dass das Bemühen des Künstlers durchleuchtet, dieselbe möglichst individuell zu halten. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge ist Severus Alexander gemeint, dessen Züge am meisten damit stimmen. Die Epoche, der die ziemlich rohe, aber mit sichtlichem Mittelaufwand hergestellte Arbeit angehört, entspricht genau dieser Annahme, und wir dürfen daher die Vermuthung wagen, dass diese Darstellung sich auf die berühmte Niederlage beziehe, welche Artaxerxes im Jahre 232 n. Chr. in der Ebene jenseits des Euphrat erlitten hatte. Da der erwähnte Kaiser dabei persönlich commandirte, so passt dies um so genauer zu dieser Schilderung.

Bei dem Mangel aller Nachrichten über die Herkunft dieses merkwürdigen Denkmals, welches sich voraussetzlich am besten zu des Kaisers eigenem Steinsarg eignen würde, lässt sich natürlich eine solche Annahme nicht weiter verfolgen. Zu einem prachtreichen Mausoleum muss ein so riesenhafter Sarkophag nothwendig gehört haben, ob man es aber unter dem Nachfolger Alexander's habe wagen dürfen, diesem ein solches Ehrenmonument zu errichten, ist eine nicht leicht zu beantwortende Frage. Andererseits ist schwer zu glauben, dass man einem der Theilhaber jener Grossthat ein so umfangreiches Denkmal gesetzt habe. Es scheint dasselbe zu der Classe derjenigen Sarkophage zu gehören, welche unter freiem Himmel aufgestellt waren und gleichzeitig zum Grabdenkmal und Knochenbehälter dienten, wie wir dies an mehreren Beispielen zu bemerken Gelegenheit haben, namentlich auch an dem volksthümlich sogenannten Grabmal des Nero an der flaminischen Strasse.

V.

VILLA ALBANI.

Die Antikensammlung der Villa Albani zeichnet sich vor allen anderen in der Welt dadurch aus, dass ihr Gründer, der Cardinal Francesco Albani, des auch als Schriftsteller thätigen Cardinals Annibale jüngerer Bruder (geb. 1692, † 1779), bei ihrer Bildung unbewusst oder absichtlich von dem Gedanken geleitet gewesen ist, die durch ihn aufgefundenen oder erworbenen Kunstwerke in dem Sinn ihrer ursprünglichen Bestimmung zum Schmuck eines der reizendsten Landsitze zu verwenden. Als Mann von Geschmack und feiner Kenner des Schönen hat er eine zweckmässige Auswahl einzuhalten gewusst und sich nicht von der Leidenschaft, die Alterthumsfreunde so leicht befällt, hinreissen lassen, welche dadurch so gefährlich wird, dass sie nur sammeln, um zu haben. Dass es ihm auch um den geistigen Besitz der durch ihn in langen Jahren zusammengebrachten Schätze zu thun gewesen ist, hat er durch den Freundschaftsbund bethätigt, den er mit Winckelmann eingegangen ist. Dieser geniale Gelehrte, der den geistigen Gehalt aller dieser Herrlichkeit ahnend begriffen hatte, lange bevor die Wissenschaft dahin gelangen konnte, ihn durch wiederholte und sehr verschiedenartige Zergliederungsversuche festzustellen, hat offenbar der durch seinen Gönner geschaffenen Kunstanlage einen grossen Theil der bedeutungsvollen Anschauungen zu verdanken, welche seine Thätigkeit so folgenreich gemacht haben. Nur dadurch, dass er bei seinem Eintreffen in Rom eine solche Schöpfung bereits im Werden fand, lässt es sich erklären, wie er in einer verhältnissmässig so kurzen Zeit, wie die, welche ihm das Schicksal zugemessen hatte, so Staunenswerthes zu leisten und zu fördern im Stande gewesen ist.

Es ist unendlich zu beklagen, dass wir verhältnissmässig so gar wenig über die Entstehungsweise dieser in ihrer Art einzigen Gartenanlage wissen. Allem Anschein nach hat der feinsinnige Kirchenfürst auch auf die Ausbildung des architektonischen Theils derselben einen entschiedenen und sehr günstigen Einfluss gehabt. Denn nur durch eine solche Annahme lässt es sich erklären, wie namentlich das Hauptgebäude, das schöne Casino, von einem grossen Theil der Geschmacklosigkeiten hat gereinigt werden können, welche uns die baulichen Schöpfungen des vorigen Jahrhunderts schwer geniessbar zu machen pflegen.

Zur folgerechten Durchführung seiner grossen Pläne scheint auch er nicht Zeit gefunden zu haben. Man unterscheidet deutlich diejenigen Partieen, welche zu einem soliden Abschluss gelangt, von denen, die durch Flickwerk coulissenartig hergerichtet worden sind. Wichtig wäre es, genauer zu erfahren, was vielleicht erst nach seinem Tode oder während seines hohen Alters, das ihm des Gebrauchs der Augen zu berauben drohte, hinzugefügt oder umgestaltet worden ist.

Während der französischen Invasion hat keine andere Antikensammlung Roms durch Plünderung so sehr gelitten wie diese Villa. Der Cardinal Giovanni Francesco († 1803) hatte vor den Franzosen fliehen müssen, und sein Eigenthum wurde daher von ihnen als gerechte Beute betrachtet und geviertheilt. Alles, was des Transportes werth schien, wurde nach Paris verschleppt und nur der Unkunde der französischen Commissäre haben wir es zu danken, wenn das eine und das andere Stück ersten Ranges zurückgeblieben ist. Ueber siebenzig der auserlesensten Denkmäler sind dem Musée Napoleon einverleibt worden und als es dem Cardinal Giuseppe Albani frei stand, dieselben zurückzuziehen, liess er sich durch den Voranschlag der Versendungskosten dermaassen einschüchtern, dass er sie lieber an den Meistbietenden verkaufte. Bedenkt man, dass selbst Consalvi sich ausser Stand erklärte, die Rückfracht der vaticanischen Kunstschätze zu tragen und von dem englischen Ministerium eine Beisteuer von 10,000 Pfund Sterling zu diesem Zweck anzunehmen

oder gar zu beanspruchen genöthigt war, so wird man eine solche, sonst barbarische Verfahrensweise entschuldigen müssen. In Folge derselben hat sich die Glyptothek des Königs Ludwig von Baiern, des geistigen Erben des Cardinal Alessandro Albani, mit mehreren der werthvollsten Kunstwerke bereichert. Andere sind dagegen in Paris zurückgeblieben und in Rom hat man sich mit demjenigen Stück begnügt, dessen Verlust am leichtesten zu ertragen gewesen wäre, mit dem glattgeleckten Antinousrelief, dessen innerer Werth schon von Winckelmann unbegreiflicher Weise überschätzt worden war.

Als nach dem Aussterben des Albani'schen Mannestammes die Familie Castelbarco im Jahre 1839 von dieser Villa Besitz ergriffen hatte und mit ihr neues Leben in diese verödeten Räume eingekehrt war, ist es für gut befunden worden, viele der werthvolleren Antiken einer Umstellung zu unterwerfen. Dadurch ist allerdings das durch den Cardinal Alessandro Albani gegründete System bedeutend erschüttert worden. Auch sind einzelne Kunstwerke durch Aufnahme in die Gemächer der Dame vom Hause, für die sie in der That nicht geschaffen waren, auf eine schmähliche Weise zu Schaden gekommen. Im Ganzen aber hat sich diese neue Anordnung, die eine Ausgabe von 13000 römischen Scudi verursachte, vortheilhaft erwiesen, indem dadurch mehrere früher der Zerstörung preisgegebene Denkmäler in Sicherheit gebracht worden sind.

Im Jahre 1849 war auch diese schöne Anlage vom Untergang bedroht. Man hat sich glücklicher Weise begnügt, das am Eingang gelegene Seitengebäude zu zerstören, ähnlich wie die dem Casino gegenübergelegene Villa Patrizj, deren prachtvoll emporgethürmte Façade vormals allerdings wesentlich zum Schmuck der Aussicht, die man vom Balcon des grossen Saals geniesst, beitrug.

Trotz aller der oben erwähnten Unbilden und Plünderungen behauptet dieses Museum den ersten Rang unter den Privatsammlungen Roms. Der Werke von einem grossartig monumentalen Charakter sind verhältnissmässig allerdings nur wenige zurückgeblieben, und im Vergleich mit dem Va-

tican und Capitol, ja selbst mit der so viel kleineren Sammlung der Villa Ludovisi, macht das Ganze, als solches betrachtet, eher den Eindruck, welchen uns die griechische Anthologie neben den bedeutenderen literarischen Erzeugnissen des classischen Alterthums gewährt. Gerade aber in solcher Beziehung ist sie von einem so unschätzbaren Werth wie diese. Denn fast auf jedem Tritt und Schritt begegnen wir den Ausläufern, welche die Poesie in das Leben hineingetrieben und mit denen sie die Wirklichkeit der Alltagswelt so zu sagen umrankt und anmuthreich geschmückt hat. Das Verweilen in diesen Räumen ist daher in manchem Betracht so lehrreich und fruchtbringend, wie der aufmerksame Besuch von Pompeji, und es wäre zu wünschen gewesen, dass die neuere Archäologie sich einen solchen unberechenbaren Vortheil mehr zu Nutzen gemacht hätte. Dies ist aber ganz und gar nicht der Fall, und die Denkmäler keiner anderen Antikensammlung der Welt haben eine solche Vernachlässigung erfahren, wie die hier vereinigten.

Winckelmann hat einzelne derselben besprochen und herausgegeben; als er aber wahrscheinlich mit der Absicht umging, sich mit ganzer Macht auf diese damals ungeheuren Schätze zu werfen, wurde er von dem Schauplatz seines Ruhmes abberufen.

E. Q. Visconti, der zur Erläuterung gerade der hier vereinigten Kunstwerke vor allen anderen befähigt gewesen wäre, hatte genug mit dem Pio-Clementinischen Museum zu thun, das unterdessen erstanden war. Nur einige wenige ikonographische Denkmäler dieser Sammlung sind durch ihn bestimmt und veröffentlicht worden.

Zoëga hat fast sämmtliche Basreliefs der Villa Albani herausgegeben. Das Werk, welches sie enthält, geniesst classisches Ansehen und zeichnet sich durch Gründlichkeit der Methode und Behandlung vor allen archäologischen Publicationen, die bis jetzt das Licht der Welt erblickt haben, aus. Dennoch ist das Ergebniss der ehrenwerthen Bemühungen dieses grossen Gelehrten ein sehr unerquickliches. Von Natur ohne allen Sinn für die poetische Auffassung, welche derartigen Kunsterzeugnissen vorzugsweise eigen ist, hat er

die Knotenpunkte des Witzes, man kann sagen, durchweg verfehlt und den Gehalt meist dürftiger angegeben, als er sich in dem geistlosesten Genrebild unserer Tage vorzufinden pflegt. Ueberall, wo sich höhere Gedanken offenbaren, sucht er sie entweder wegzuleugnen oder er behandelt sie wie Kinder den Farbenschiller eines Schmetterlings. Wenn der Frühlingsreiz der Schöpfung verschwunden ist, beginnt die trockene Untersuchung, welche aber um so weniger ausgiebt, je weniger er selbst für den formellen Theil des Kunstvortrags Sinn hat. Aber trotz aller dieser oft gerügten Mängel des verdienstvollen Mannes, der mit einem Gefühl der Unbefriedigtheit auf seine glorreiche Laufbahn zurückgeblickt und seinen Beruf selbst für einen verfehlten erklärt hat, bleibt dieses Buch das Fundamentalwerk unseres archäologischen Wissens, weil mit ihm zuerst jene strenge Gründlichkeit auch in der Denkmälerkunde beginnt, ohne welche die Beschäftigung mit den bildlich ausgedrückten Ideen der Alten so leicht in leere Spielerei ausartet. Auch hat sich seine Lehrweise glänzend bewährt; denn ihm verdankt Thorwaldsen den gesunden Kern seiner mythologischen Kenntnisse, der sich nachmals in seinen Werken so pracht- und ruhmreich entfaltet hat.

1. Meta mit Reliefverzierungen.

Am Ende des Weges, welcher der Gartenmauer parallel sich gleich beim Eintritt in die Villa links abzweigt, steht eine vierzehn Palm hohe Kegelsäule, ganz denen ähnlich, welche an den beiden Enden der Spina, von der die Rennbahn der Cirken durchschnitten ist, bündelweise aufgestellt erscheinen. Man hat daher angenommen, es sei dies eine der Meten, welche als Zielsäule gedient und aus einem ähnlichen Gebäude stamme. Die Seltenheit eines solchen Restes liess das Denkmal um so kostbarer erscheinen und nur durch die verhältnissmässig kleinen Dimensionen sah man sich zu der

Vermuthung gezwungen, der Circus, zu dem es gehört habe, sei einer jener kleineren, wie sie wohl auch in den Villen von Privaten vorgekommen sein mögen. Dabei bedachte man aber nicht, dass derartige Rennbahnen immer eine gewisse Ausdehnung erheischen; noch viel weniger aber scheint man erwogen zu haben, dass die Basreliefs, mit denen dieser Kegel ringsum geschmückt ist, in einem solchen Falle höchst ungeschickt erscheinen müssen. Denn da diese Zielsäulen ausnahmslos gebündelt sind, so würden diese Figuren durch die nebenstehenden Meten verdeckt worden sein. Auch dürfte noch der Umstand Berücksichtigung verdienen, dass die Meten des Circus Maximus ursprünglich und lange Zeit von Holz waren und erst durch Kaiser Claudius in erzvergoldete verwandelt worden sind, während steinerne kaum erwähnt werden und da, wo sie monumental vorgekommen sein sollen, höchst zweifelhafter Natur sind.

Es ist demnach viel glaubhafter, dass dieses Denkmal zu einem Grabmonument gehört habe, wo es das Ziel der Erdenlaufbahn sehr passend bezeichnet haben könnte. In der That finden wir dieses Symbol in einem ähnlichen Sinne angewandt, und an dem sogenannten Grab der Horatier und Curiatier begegnen wir sogar gebündelten Meten, die kaum eine andere Bedeutung haben können. Damit hängt zusammen, dass auf Sarkophagen nicht selten Circuswettrennen dargestellt sind.

Will man indess sich auf eine solche Vermuthung nicht einlassen, so schlage ich vor, unsere Meta für ein Votivdenkmal zu erklären, durch welches vielleicht einer der Circussieger sein Glück und seinen Ruhm zu verewigen gesucht hat. Dies ist um so wahrscheinlicher, als dieser Kegel mit vier Reihen in regelmässigen Abständen wiederkehrender Vorsprünge versehen ist, an deren einigen vier Kränze, wie es scheint, aus Olivenzweigen gewunden, aufgehangen sind. Auch ist über der zweiten Reihe derselben ein horizontales Band umgelegt, durch welches Pedum, Keule und eine Siegesbinde festgeheftet sind. Alle diese Symbole und Wahrzeichen spielen wohl sicherlich auf individuell davon getragene Ehren an, und es wäre schon denkbar, dass durch die

Stellen, an denen die einzelnen Kränze aufgehangen erscheinen, die Classen bezeichnet seien, denen sie als Ehrenzeichen angehören. Dass es übrigens Sitte war, an den auf der Spina stehenden Säulen derartigen Schmuck zu befestigen, ersehen wir aus der Beschreibung von Nero's lächerlichem Triumpheinzug, bei welchem derselbe die aus Griechenland mitgebrachten Ehrenkränze an dem Obelisk des Circus Maximus aufhing.

Das Basrelief, mit dem der untere Theil unserer Meta umgeben ist, stellt einen Tanz von drei Frauen dar, unter denen man sich die Horen denken kann, wenn man will. Sie umkreisen diese Säule bald beim Klang der Leier, welche eine der Musen spielt, bald bei den Tönen der Syrinx, die ein mit Pedum und Nebris versehener Satyr zum Munde führt. Vielleicht ist durch dieses doppelte Element des musikalischen Lebensprincips angedeutet, dass bald der Ernst, bald die heitere Sinnenlust vorwaltet und insofern würde der Gegensatz der Keule und des Pedums, welchen wir oben angedeutet gefunden haben, hier in der ausführlicheren Bilderschilderung seine Erläuterung und weitere Entfaltung erhalten haben.

Leider haben diese Basreliefs sehr gelitten und leiden durch die Aufstellung in freier Luft täglich mehr. Die Vertheilung aller dieser Symbole und sinnigen Darstellungen auf die Oberfläche eines solchen Kegels zeugt von feinem Geschmack, und die Verhältnisse sind so geschickt angenommen und so rhythmisch gegliedert, dass das Ganze als solches einen sehr anmuthig harmonischen Eindruck macht und unter diesem Gesichtspunkt von weit grösserem Interesse ist, als wenn es eine wirklich beglaubigte Meta wäre, an deren Abbildungen wir auf den Circusreliefs völlig genug haben.

2. Ara der Horen.

In der Vorhalle des Hauptgebäudes sind zwei runde Aren aufgestellt, die allerdings ursprünglich nicht zusammengehören, welche man aber durch Anschuhung einer Marmorplatte an die zunächst zu betrachtende, einander ebenmässig zu machen gesucht hat. Sie sind beide mit einer Figuren-

reihe geschmückt, welche den Cylinder umkreist. Diese bildet bei der Darstellung der Horen eine so fest geschlossene Kette, dass sich schwer bestimmen lässt, wo der Anfangs- oder Schlusspunkt liegt. Sowie im Jahreslauf selbst jeder Tag und jeder Monat einen neuen Zeitabschnitt zu bilden scheint, so bildet auch hier jede einzelne Gestalt einen Gesammtantheil des stets in sich zurückkehrenden Ringes. Man wird indess am schicklichsten mit der Fackelträgerin beginnen, welche den vier Schwestern als Chorführerin voraneilt und den Eintritt der sonnigen Jahreszeit deutlich genug andeutet. Wo die Symbole so vernehmbar sprechen wie hier, ist an der Nachweisung des Namens, mit dem eine solche Persönlichkeit von den Alten bezeichnet gewesen ist, zunächst wenig gelegen. Denn auch bei mythologischen Wesen ist die Sache weit mehr als die Benennung, welche letztere häufig nur zufällige Begriffsbestimmungen, irgend einem Localcult entnommen, darbietet. Dass die beiden Fackelbrände, welche sie emporhält, auf das Sonnenlicht Bezug haben, mit dessen Wiederkehr die ganze Schöpfung sich neu belebt, geht klar genug daraus hervor, dass die Hore des Frühlings mit Blumenkranz und Kornähren ihr auf dem Fusse folgt. Dieser schliesst sich die Hore des Sommers an, ein frisch gefallenes Zicklein an der Rechten haltend und auf der Linken ein Gefäss, das man sich mit Milch gefüllt denken kann. Sie schaut zurück nach der dritten Schwester, die mit den Gaben des Herbstes beladen ihr nacheilt. Diese bestehen in Jagdgeflügel und einem Hasen, die sie an einem Hirtenstock über der Schulter aufgehängt, und in einem Schwein, das sie an der Hand trägt. Diese Jahresgaben verhalten sich zu den Zicklein, die der Sommer bringt, wie die Früchte zu dem Blüthenreichthum des Frühlings. Den kostbarsten Ertrag der Ernte bildet die Saatfrucht. Mit dieser müssen wir uns den Schurz der vierten Schwester gefüllt denken, welche den Winter als diejenige Zeit darstellt, in welcher der Same tief verborgen im Schooss der Erde neue Keime treibt und nicht sowohl den Schluss des alten als den Anfang eines neuen Jahrescyclus bezeichnet.

Dies scheint mir der Sinn der schönen Vorstellung zu

sein, welche sich ebenso sehr durch Mannigfaltigkeit der Motive im Einzelnen wie durch symmetrische Anordnung in Betreff der Gesammtwirkung auszeichnet. Namentlich ist die Verbindung des ersten und zweiten Schwesterpaares vermittelst des zurückgewandten Blickes, mit dem sich die Hore des Sommers versichern zu wollen scheint, dass ihr die andere folge, sehr artig hergestellt. Auch ist sie bezeichnend, da die beiden voranwandelnden Horen eigentlich nur die eine Hälfte des Jahres vertreten, während die des Herbstes und Winters wiederum innig mit einander verbunden sind. Denn im Süden giebt es eigentlich weder Frühling, noch Winter, sondern jener tritt alsobald mit dem Sonnenglanz des Sommers auf, während der Herbst sich weit in den Winter hinein fortsetzt und in den Frühling unvermerkt übergeht. Daher dürfen wir uns auch die Horen nicht auf bestimmte Monate, gleichsam trimestral vertheilt denken, sondern müssen die Hore der Blumenpracht und der Herdenmehrung zusammen wandelnd annehmen und so wiederum die mit Jagdbeute und Mastvieh beladene mit der Früchtesammelnden verbinden. Beide Paare trennt dann gleichsam die Hochsommerzeit, die unfruchtbar ist wie die sonnenarme Zeit des Jahres, die sich gleichsam zwischen das zweite Paar und das wiederkehrende erste eindrängt, nur mit dem Unterschied, dass während derselben das segensreiche Gestirn des Tages neue Kraft gewinnt und mit vermehrtem Glanz seine Laufbahn von vorn antritt. Diese Vermittelung des Zeiten- und Jahreswechsels ist durch die Fackelträgerin unserer Darstellung sinnvoll angedeutet. Es ist kaum nöthig, anzunehmen, dass diese Gestalt auf einer streng festgehaltenen mythologischen Tradition beruhe, da sie ebenso gut eine freie Erfindung der im Sinne der Mythologie thätigen Künstlerphantasie sein kann und in solchem Zusammenhang völlig selbstverständlich erscheint. Einen Namen für sie vorzuschlagen, hindert uns weniger der Mangel, als vielmehr die Ueferfülle der auf uns gekommenen ausdrucksvollen Benennungen, die aber nur durch den Zusammenhang, dem sie angehören, ihre specifische Bedeutung erhalten.

3. Ara des Dionysos und der Kora.

Die zweite Ara zeigt eine weit feinere Ausführung, die namentlich auch bei dem zart entfalteten Ornamentsaum, der den unteren Rand umkränzt, recht auffällig hervortritt. Es bedarf der Beobachtung solcher Aeusserlichkeiten bei einem Denkmal, das von der Zeit so viel gelitten hat und dessen hoher Kunstwerth daher nicht auf den ersten Blick überschaubar ist. Denn das Vorhandensein eines derartigen architektonischen Edelschmucks lässt fast ausnahmslos auf eine geistvolle und feine Behandlung der Hauptdarstellung schliessen. Diese zeichnet sich in dem gegenwärtigen Falle noch obenein durch eine anmuthreich harmonisch gefügte Composition aus, die sich nur, bei der starken Zerstörung der Oberfläche des Marmors, wie ein Schattenbild von dem Grunde absetzt und daher des individuellen Lebens ermangelt, welches man hier um so schmerzlicher vermisst, als der Gegenstand in eben dem Maasse dunkel erscheint, in welchem die Entfaltung des künstlerisch vorgetragenen Gedankens sich durch Bestimmtheit und Schärfe auszeichnet.

Wir gewahren zunächst eine reich bekleidete, züchtig verhüllte Frauengestalt, der sich eine andere halb entblösste auf die Schulter hängt und sie durch süsse Schmeichelworte zu überreden versucht. Es kann dies kaum eine andere Göttin als Aphrodite sein, die jene hehre Jungfrau über den wichtigsten Schritt des Lebens zu beruhigen und zu demselben zu ermuntern scheint. Denn schon harrt ihrer mit Ungeduld der Bräutigam, jener zum Manne gereifte Dionysos, von dem die geheime Sage ging, dass er der Demeter einzige Tochter, die Kora, geehelicht habe. Er lehnt sich an einen von einer Weinrebe umschlungenen Baumstamm an, indem er die Rechte dagegen anstämmt, ähnlich wie der Apollo Sauroktonos und wie dieser auf die ersehnte Beute lauernd.

Dass es sich um die mythologische Versinnlichung eines grossen, ewig wiederkehrenden Naturphänomens handelt, beweisen die Horen, welche wir daherwandeln sehen. Sie sind mit faltenreichen Gewändern angethan und bilden eine

eng geschlossene Kette, indem die eine das Mantelende der anderen gefasst hält. Die erste scheint den herannahenden Moment feierlich und freudig zu begrüssen, indem sie den Kopf zurückwirft und in ekstatischer Bewegung nach vorn drängt, während die zweite still vor sich hinwandelt und die dritte zurückblickt. Diejenigen Gewandpartieen, welche weniger verstossen sind, lassen einen überraschenden Reichthum von Motiven wahrnehmen und wahrscheinlich stammt diese ganze Gruppe von einem berühmten Vorbild, das auch den Bruchstücken ähnlicher im Tanzschritt dahinwandelnder Frauen, welche wir im Museo Chiaramonti angetroffen haben, zu Grunde zu liegen scheint.

Die mystische Vereinigung des Dionysos mit der Tochter der Demeter ist natürlich für die Anschauung des Alterthums von der durch die Cultur beherrschten höheren Weltordnung bedeutungsvoll. Denn nur dem Zusammenwirken beider Gottheiten wird die Vollendung der Menschheit selbst verdankt. In welcher besonderen Weise der Mythus die Verknüpfung beider Culte eingeleitet habe, ist uns freilich nur unvollkommen bekannt. Die verschiedenen Traditionen, welche auf dieselbe hindeuten, ermangeln der klaren Bestimmtheit, welche auch bei der Entwickelung mythologischer Begriffe allein Zutrauen gewährt. Um so wichtiger muss daher ein Denkmal erscheinen, welches ergänzend eintritt und uns das Verhältniss beider Gottheiten in das schärfste Licht stellt. Für das tiefere Verständniss desselben wird nun zwar weit mehr verlangt, und um zu diesem vorzudringen, dürfen wir es uns nicht verdriessen lassen, die Beziehungen, welche sich in einem solchen Bilde kundgeben, fleissig zu erwägen und namentlich auch alle verwandten Darstellungen damit zu vergleichen. Unter letzteren nimmt die sogenannte Aldobrandinische Hochzeit, auf die wir beim Besuch der vaticanischen Bibliothek stossen werden, die hervorragendste Stelle ein, da sie mit der Composition unserer Ara in der Hauptsache auf das genaueste übereinstimmt, wie wir später zu erörtern Gelegenheit haben werden.

Auf die Frage, ob der hier vorgestellte Dionysos dem Jakchos entspreche, brauchen wir vorerst nicht einzugehen,

da das künstlerische Verständniss der Schilderung dieser Götterehe, welche die jungfräuliche Verzagtheit der Kora und die Ungeduld des Bräutigams auf eine echt poetische, aber ganz allgemeine Weise veranschaulicht, nicht wesentlich dadurch bedingt ist.

4. Sitzende Frauenstatue mit Immortellen in der Hand.

Wir erblicken in diesem lebensvollen Bildniss eine römische Dame in melancholisch süsses Nachdenken versenkt, welches theilweise auf die Hinfälligkeit alles Irdischen, theils auch auf das jenseitige Fortleben gerichtet zu sein scheint. Denn sie hält eine jener nimmer welkenden Blumen in der nachlässig auf dem Schooss ruhenden Rechten, welche für die Alten eine ähnliche Bedeutung gehabt haben werden, wie für uns die Immortellen. Die Linke hat sie gegen das Kinn geführt gehabt, während ihr Haupt sich sanft verneigt, wie dies für sentimentale Personen charakteristisch ist. Das Gewand ist kräftig stylisirt und doch ist jeder Faltenbruch individuell belebt. Die Fussbank ist leicht verschoben und die Seitenlinien derselben unterbrechen den todten Parallelismus, welcher durch eine streng symmetrische Anordnung entstehen würde, in anmuthiger Weise.

Diese Statue ist in der Strada Baccina aufgefunden worden, welche zwischen den Höhen des Quirinal und Esquilin verläuft. Man hat in ihren Zügen Aehnlichkeit mit denen der jüngeren Faustina entdecken wollen, was weder dem Styl, noch der Haartracht, die charakteristisch ist, entgegen sein würde.

5. Frauenstatue auf einem Lehnsessel.

In der Frauengestalt, welche in einen Lehnsessel zurückgesunken ist und ernst vor sich hinblickt, hat man eine gewisse Aehnlichkeit mit der älteren Agrippina zu gewahren gemeint, deren Bildnisse allerdings in der nemlichen charakteristischen Stellung erscheinen. Auch ist das Profil des Kopfes nicht durchaus unähnlich, obwohl der Ausdruck jener Grossartigkeit ermangelt, die die gewaltige Frau kennzeichnet.

Der Sessel, der scheinbar auf zart gegliederten Beinen ruht, wird von einem Würfel getragen, dessen drei Seiten mit Basreliefs geschmückt sind. Sie stellen reich drapirte Frauen in einer Art von Opferhandlung dar und sind in einem Styl ausgeführt, der an die Epoche des Hadrian erinnert.

6. Geharnischte Kaiserstatuen.

In den Nischen der Rückwand sind sechs Statuen mit Brustharnischen aufgestellt, welche sich zum Theil durch den schönen Reliefschmuck auszeichnen, der uns einen Begriff von den getriebenen Arbeiten gewährt, mit denen derartige Arbeiten prangten. Es würde nicht unverdienstlich sein, alle Verzierungen zu sammeln, von denen uns durch solche Marmornachbildungen eine Erinnerung aufbehalten ist. Von diesen sechs Statuen sind drei in dieser Beziehung interessant. Schön ist der Harnisch des Tiberius. Auf dem des L. Verus begegnen wir tanzenden kurzbekleideten Victorien, von denen die eine einen brennenden Candelaber hält, auf dessen Flamme eine andere eine Weihrauchkugel wirft. Der des Hadrian endlich ist mit einer knieenden Figur geschmückt, die mit einer Löwenhaut gewappnet ist und zwei Chimären, die auf sie einspringen und sie zu zerreissen drohen, mit beiden Armen kühn zurückhält. Sie hält die grausen Bestien bei der Zunge gepackt und macht sie durch diesen gewandten Griff wehrlos. Die streng architektonische Stylisirung dieser Vorstellung ist beachtenswerth. Alles verläuft in symmetrisch gebundenen Linien und selbst die Hautenden der Löwentatzen, welche an beiden Seiten herabhängen, zeigen sich diesem Gesetz der äusseren Gleichmässigkeit unterthan. Mythologische Namen für eine derartige Schilderung ermitteln zu wollen, ist ebenso müssig wie die botanische Bestimmung ornamentaler Pflanzengebilde.

Um sich einen Begriff von der relativen Seltenheit ähnlicher geharnischter Kaisertorsen zu machen, wird es zweckmässig sein, daran zu erinnern, dass König Ludwig nahe an vierzig Jahre hat warten müssen, um einen solchen für die Sammlung der Glyptothek, wo er der Symmetrie wegen er-

heischt wurde, zu erwerben. Eine Zählung aller vorhandenen wäre daher nicht ohne Interesse. Die hier vereinigten bieten jedem Kundigen ein imposantes Schauspiel dar.

7. Hermeskopf mit Epigramm.

Unter den an den Pfeilern der Vorhalle aufgestellten Hermen verdient diejenige bemerkt zu werden, welche die Züge des Gottes, von dem diese Gattung statuarischer Darstellungen ihren Namen entlehnt hat, in einer eigenthümlichen Weise zur Anschauung bringt. Mercur erscheint hier mit einem fast herculischen Charakter, und wahrscheinlich hat man eine derartige Verschmelzung der physiognomischen Eigenschaften des Hermes und Herakles im Alterthum durch die Benennung Hermerakles bezeichnet. Das Haar ist kraus, die Ohren klein und eng an den Schädel gepresst, das Gesicht voll und kräftig, der Nacken stark.

Von einem Epigramm, mit dem der Schaft dieser Herme geschmückt gewesen zu sein scheint, sind die Reste im griechischen Original und in der schon im Alterthum angefertigten lateinischen Uebersetzung auf dem gegenwärtigen Schaft copirt. Sie schildern das vielseitige Walten des Gottes und gewähren uns einen Begriff von dem eigenthümlichen Leben, welches die Schätze der Anthologie, die jetzt ebenfalls ihrer lebendigen Beziehungen verlustig gegangen sind, über die alte Bilderwelt verbreitet haben müssen.

8. Doppelhermen.

Leider sind die Doppelhermen, welche hier aufgereiht sind, bis jetzt nicht bestimmbar gewesen. Das ist um so mehr zu beklagen, als die Köpfe, denen wir unter denselben begegnen, nicht blos höchst ausdrucksvoll sind, sondern als sich darunter auch das fälschlich sogenannte Bildniss des Seneca befindet, welches mit einem unbärtigen Kopf zusammengekuppelt ist. Da die Bärte erst unter Hadrian aufgekommen sind, so werden wir uns den Zeitgenossen des Nero unmöglich bärtig denken dürfen, wäre auch nicht die ganze

Behandlung dieser überaus charaktervollen Physiognomie so durchweg griechisch, dass sich an eine Porträtauffassung dieser Art in den Kaiserzeiten auf keine Weise denken lässt.

9. Masken.

Zu den wenig beachteten und noch weniger gebührend geschätzten Merkwürdigkeiten dieser Antikensammlung gehören die zahlreichen Colossalmasken, von denen hier allein sechs aufgereiht sind, während wir in den anstossenden Räumen deren noch mehr antreffen. Die Fremdartigkeit, mit der sie uns anschauen, stösst die meisten zurück und hält selbst Archäologen von Fach von der eindringlichen Betrachtung dieser Idealgebilde ab, während diejenigen, welche sich mit der Bildersprache des Alterthums vertraut zu machen wünschen, solche originelle Kunstschöpfungen gerade vorzugsweise aufsuchen und sie als Prüfsteine des tieferen Verständnisses der Antike benutzen sollten. Denn es bedarf der leibhaftigen Anschauung solcher phrenologisch-poetischen Riesengehäuse, um die Ueberzeugung zu gewinnen, dass die äussere Erscheinung des Schauspielers in der griechischen Tragödie und Komödie nicht weniger überirdisch gewesen ist als die erhabenen Wortgefüge, welche von den Lippen so gewaltiger Charaktere ertönt haben. Durch die strenge Stylisirung der sonst so beweglichen Züge des menschlichen Antlitzes kommt das Wundergefüge des Drama erst zum Abschluss und bei dem Anblick der verschobenen Schädelknochen einer Silensmaske, wie sie hier aufgereiht erscheint, erfasst uns kein geringeres Staunen als bei der Zerlegung der scheinbar starren, innerlich aber zart belebten Züge einer der tragischen Masken, vor denen derjenige, welcher zum Verständniss der Seelenstimmung, die sich hier offenbart, vorgedrungen ist, so oft zurückzubeben pflegt, als er derselben ansichtig wird. Welchen Dienst die bildende Kunst der Poesie schliesslich hier geleistet hat, lernen wir bei der Durchmusterung dieser in ihrer Art einzigen und überaus lehrreichen Sammlung nach und nach ahnen.

10. Karyatide des Kriton und Nikolaos von Athen.

Diese decorationsmässig behandelte Statue, welche in der kleinen Seitenhalle zur Linken aufgestellt ist, gewährt uns einen Begriff von der Weise, in welcher die griechische Kunst unter den Römern in den letzten Zeiten der Republik und im Beginn der Kaiserepoche fortgeübt worden ist. Zwei Athenienser, Kriton und Nikolaos, nennen sich als die Verfertiger derselben, und wahrscheinlich ist sie aus einer Bildhauerwerkstätte hervorgegangen, die diese Firma trug. Der Ort der Auffindung, eine Vigna der Familie Strozzi jenseits des Grabmals der Caecilia Metella, wo sie 1766 ausgegraben wurde, deutet darauf hin, dass sie eines der vielen Bildwerke ist, welche dort zum Schmuck einer ländlichen Umgebung verwandt waren und bei denen es weniger auf zarte Ausführung als auf jene kernhafte Angabe der Hauptmassen ankam, die ein derartiges Gebilde befähigt, seine Wirkung auch in die Ferne zu entfalten. Vor allem galt es dabei, die Formen so zu halten, dass sie in der freien Luft, in der sie zu schwinden pflegen, nicht mager erscheinen. Auch müssen die inneren Umrisse augenfällig hervortreten und alle diejenigen Verfeinerungen vermieden werden, welche nicht blos unnütz, sondern zweckwidrig sein würden. Da es endlich wahrscheinlich darauf ankam, sie mit baulichen Massen in Verbindung zu bringen, so mussten die Künstler darauf bedacht sein, die menschliche Gestalt einer stylistischen Behandlung zu unterwerfen, welche die Assimilation mit der architektonischen Umgebung erleichtern und ermöglichen konnte.

Alle diese Rücksichten sehen wir bei der Ausbildung dieser Statue beobachtet. Dadurch, dass man ihr einen Blumenkorb auf das Haupt gesetzt hat, wird die ganze Figur gleichsam in eine Säule verwandelt. Die senkrechte Stellung des Leibes und Nackens regelt jede ihrer Bewegungen. Die steil abfallenden Gewandmassen werden auf eine anmuthige Weise durch die Umrisse der Nebris unterbrochen, welche sie über Brust und Schultern quer übergeworfen und durch

den Gurt befestigt hat. Dieses Attribut, welches die Bacchantin kennzeichnet, ist von einer doppelt günstigen Wirkung, indem das Thierfell nicht blos die Gliederung und Entfaltung der Hauptmasse einleiten hilft, sondern auch dadurch, dass es an die Leidenschaft, im rasenden Tanz die Glieder zu werfen, erinnert, den Contrast recht offenbar machen hilft, welcher zwischen einer solchen gezwungenen Haltung und den angeborenen Trieben obwaltet.

Der Korb, dessen Inhalt wie in ähnlichen Fällen häufig durch die aussen angebrachten Blumenverzierungen angedeutet ist, ruht auf einem aus Tüchern oder Binden gedrehten Kranz, dessen man sich im Alterthum so gut wie heute beim Tragen von Lasten zu bedienen pflegte. Als ein wesentliches Erforderniss, ohne dessen Andeutung die dargestellte Handlung den Alten unnatürlich erschienen sein würde, ist er von dem Bildhauer mit Fleiss angegeben und hervorgehoben worden.

Die Arme dieser sonst trefflich erhaltenen Statue sind neu. Von der Inschrift, die der beiden atheniensischen Künstler erwähnt, ist bei ihrer gegenwärtigen Aufstellung nichts zu sehen, da sie auf dem Hintertheil des Korbes angebracht ist. Man hat daher einen Gypsabdruck von derselben genommen und dabei gelegt.

Winckelmann, der von dem Fund dieser Statue berichtet, giebt an, dass sie mit den Bruchstücken dreier anderer symmetrisch gebildeter Figuren entdeckt worden sei, was allerdings zu der Vermuthung berechtigen würde, dass sie im Verein mit denselben zur Gebälkträgerin verwendet gewesen sei, wären nicht Gründe vorhanden, anzunehmen, dass jene nicht näher bezeichneten Karyatiden zu einem anderen System gehört haben. Da aber ausdrücklich bemerkt wird, dass diese Bildwerke hart an der appischen Strasse ausgegraben worden seien, so liegt es sehr nahe, anzunehmen, dass sie eines der an derselben gelegenen Gräber geschmückt haben. Als eine solche überlebensgrosse architektonische Sculptur verdient das kräftig gehaltene Werk eher Anerkennung als schmälernden Tadel.

11. Kanephoren von Monte Porzio.

Die zu beiden Seiten der eben beschriebenen Statue aufgestellten Korbträgerinnen sind mit einem zweiten Paar streng symmetrisch gebildeter Figuren, welche in dem an der anderen Seite des Hauptgebäudes dem gegenwärtigen entsprechenden Vorraum stehen, im Jahre 1761 in einer zwischen Frascati und Monte Porzio gelegenen Vigna aufgefunden worden. Da aus derselben Nachgrabung die Statue des bärtigen Bacchus hervorgegangen ist, welche die Inschrift auf dem Saum des Gewandes als Sardanapalos bezeichnet, so ist alle Wahrscheinlichkeit vorhanden, anzunehmen, dass diese vier Korbträgerinnen den gewaltigen Gebieter umstanden und seines Winkes gleichsam gewärtig gedacht gewesen seien. In der That machen diese streng stylisirten Gestalten ganz den Eindruck von Dienerinnen, die an sclavisches Gehorchen gewöhnt sind und die ihre säulenartige Bewegungslosigkeit erst dann aufgeben, wenn ihnen durch das Wort ihres Herrn ein höherer Wille geliehen wird.

Durch die anmuthig variirten Faltenlagen des Gewandüberwurfs, welcher durch ein auf der Brust von einer Maskenagraffe zusammengehaltenes Kreuzband gegürtet ist, wird die architektonische Symmetrie, von der diese vier Gestalten gefesselt sind, leise unterbrochen und belebt. Auch lässt die Haltung der Arme eine wohlthuende Abwechselung wahrnehmen, indem die eine das Gewand gefasst hat oder fassen zu wollen scheint, während eine andere nach dem Korb emporgreift.

Als eine vollständige Reihe symmetrisch gebundener und architektonisch stylisirter Statuen sind dieselben höchst bemerkenswerth und die decorationsmässige Behandlung, welche ihre ursprüngliche Bestimmung erheischt zu haben scheint, wird reichlich aufgewogen durch die Mannigfaltigkeit der trefflich entwickelten Gewandmotive, deren kunstgemässe Durchbildung allerdings den Reiz der Schönheit bedeutend erhöhen würde.

12. Büsten des Vespasian und Titus.

Die hier aufgestellten Büsten der beiden Flavier sind als ein ursprünglich zusammengehöriges Paar von nicht dürftiger Ausführung bemerkenswerth, da die erzielte Aehnlichkeit sich bis in alle diejenigen charakteristischen Einzelheiten hinein zu erstrecken scheint, welche für die richtige und gründliche Beurtheilung hervorragender Individuen oft wichtiger sind als die drastische Schilderung ihrer imposanten Eigenschaften. In dem gegenwärtigen Fall ist es besonders lehrreich, zu beobachten, wie die dem Sohn inwohnende angeborene Gutmüthigkeit gegen die von dem Vater gewohnheitsgemäss ererbte Strenge und Härte reagirt und nach und nach den Sieg davon getragen hat. Aber auch an der Haltung des Vespasian lässt sich die Selbstcontrole wahrnehmen, der er sich als echter Soldat bis in sein hohes Alter unterworfen hat. Beide Büsten erzählen ein gutes Theil Geschichte und nur wer sich in die hier bildnerisch parallelisirten Charaktere mit Ernst vertieft und Fragen an sie zu richten weiss, auf welche die geschriebene Darstellung der Weltbegebenheiten keine genügende Antwort zu geben vermag, lernt die Ausführbarkeit der riesenmässigen Leistungen begreifen, die diese gewaltigen Herrscher zu Stande gebracht haben. Es bedurfte der vereinten Thatkraft solcher Männer von echt römischem Schrot und Korn, um die aus ihren Fugen gerathene Staatsmaschine noch einmal einzurichten und sie mit all den Hülfsmitteln und Vorkehrungen auszustatten, ohne welche der Coloss des Römerreichs seiner eigenen Wucht hätte erliegen müssen. In der Physiognomie des Titus tritt aber noch besonders jenes edele Streben hervor, sich von der Gewalt der Leidenschaften zu befreien, von denen die zur Fettbildung neigenden cholerischen Sanguiniker ganz besondere Anfechtungen zu erdulden haben. Bei aufmerksamer feiner Beobachtung gewahrt man deutlich, wie die Genialität seines Blickes vor allem auf die Selbstveredelung gerichtet ist, die sich bei ihm nicht blos durch fromme Redensarten und süsse Wünsche, sondern durch gute Handlungen und jenes thatkräftige Streben kundgiebt, welches nicht

auf augenblicklichem Impuls, sondern auf streng und mit Ausdauer gehandhabten Grundsätzen und auf dem Einhalten eines mit Ueberlegung vorgezeichneten Planes beruht.

13. Verwundet zusammenstürzender Heros.

Das schöne Bruchstück eines Reliefs, welches in das Piedestal der Karyatide des Kriton und Nikolaos eingelassen ist, stellt einen Heros dar, dessen Haupt ein Diadem schmückt und den ein Pfeil in dem Nacken, wo ihn sein grosser argolischer Schild nicht zu decken vermochte, ereilt hat. Instinctmässig greift er nach der Todeswunde, während er unter derselben zusammensinkt. Das Simultane der ausdrucksvollen Bewegung ist trefflich wiedergegeben. Jeder Umriss ist voll Natur und Leben, aber die einzelnen Linien gelangen nicht zum harmonischen Abschluss. Diesen konnte der Künstler nur durch die Gegenüberstellung anderer Figuren gewinnen, die in die Composition eingetreten gewesen sein müssen. Das Nichtmehrvorhandensein derselben bringt uns aber nicht blos um einen grossen Theil des künstlerischen Genusses, sondern macht auch die mythologische Bestimmung des Gegenstandes, so lange nicht dieselbe Gestalt in einem anderen Zusammenhang oder mit sprechenden Symbolen nachgewiesen ist, völlig unsicher, wenn nicht unmöglich. An Capaneus zu denken ist nicht nur kein zureichender Grund vorhanden, sondern alles was sichtbar ist, widersetzt sich einer solchen Annahme. Denn unser Heros sinkt auf freiem Blachfeld und nicht am Fuss der Stadtmauer zusammen. Sein Charakter hat nichts mit dem verwegenen Prahler gemein, dem Zeus den Blitz ins Antlitz geschleudert und den ein alter Künstler sicherlich noch im Sterben als hochfahrend und widersetzlich geschildert haben würde.

14. Satyr mit Fruchtschurz.

In der anstossenden Gallerie sind mehrere Statuen aufgereiht, die vielleicht Beachtung verdienen würden, wäre der Genuss ihrer Schönheiten durch die Restaurationen nicht eher vergellt, als erleichtert. Wir wählen daher nur die Statue eines Satyr aus, der mit vollem Fruchtschurz von der

Ernte heimkehrt und sich des reichen Ertrags derselben erfreut, weil er uns die Lust vergegenwärtigt, von der im Süden während des Octobermonats jedermann, jung und alt, erfasst wird. Neben ihm steht als Marmorstütze ein Pinienstamm, an welchem einer jener kleinen Raubvögel sitzt, deren man sich ebenfalls im Herbst zur Jagd zu bedienen und daher zahlreich zu Markte zu bringen pflegt. Durch ähnliche Anspielungen hat der Künstler alle die Ideenverbindungen anzuregen gewusst, welche den Beschauer unbewusst in die Stimmung versetzen, aus der diese anmuthige Schilderung so zu sagen hervorgeht.

15. Roma auf Trophäen thronend.

Bevor man zu dem oberen Stock des Hauptgebäudes emporsteigt, kommt man an einem links an der Wand angebrachten Relief vorbei, welches die Roma im Amazonencostüm darstellt. Sie thront auf erbeuteten Waffen und setzt den einen Fuss auf ein Schwert, den anderen auf einen Helm auf, welcher von demselben zusammengedrückt wird. Ihre Linke stützt sie auf ihr eigenes Schild auf und der Ansatz des rechten Ellenbogens beweist, dass der Arm ursprünglich die Lage gehabt haben muss, welche ihm bei der Wiederherstellung gegeben worden ist. Wir müssen sie uns die Victoria emporhaltend denken, mit der sie häufig in ähnlichen Darstellungen auf Münzen vorkommt. Von dem Rundtempel, welcher im Hintergrund erscheint, ist nur der Rest einer Säule und ein Theil des Unterbaues alt. Der Kopf ist aufgesetzt, scheint aber dazu gehörig zu sein.

Die Composition, so viel davon übrig ist, macht einen reichen Eindruck. Die Anordnung des Ganzen ist mit Geschmack und Sinn für Eleganz gemacht und als eine Decorationssculptur ist dieses wahrscheinlich zu einem öffentlichen Siegesdenkmal gehörige Kunstwerk nicht werthlos. Zu einer befriedigenden Wirkung wird es durch den harmonischen Abschluss gelangt sein, dessen es gegenwärtig bei der schwachen Restauration der dem Beschauer zur Linken bleibenden Seite entbehrt. Zur Herstellung des Gleichgewichts bedurfte es hier vor allem gewisser Aequivalente, die den Blick von

den zahlreichen Waffenstücken abgezogen haben werden, die gegenwärtig als ein ziemlich bedeutungsloser Prunkapparat rechts aufgehäuft liegen. Sobald jedoch das Symbol des Sieges in die Darstellung belebend eintrat, muss all dieses Beiwerk in einem ganz anderen Lichte erscheinen und gleichzeitig zurück- und in seine wahren Rechte eingetreten sein.

16. Fleischhändlerladen.

In dem kleinen hinter der Treppe gelegenen Zimmerchen sind zwei Basreliefs eingemauert, welche beide von Grabmälern zu stammen scheinen und offenbar dazu bestimmt gewesen sind, die Ehrenhaftigkeit des bürgerlichen Gewerbes zu verherrlichen. Seit der Entdeckung des Grabmals des Bäckergrosspächters Eurysaces, hat der humoristische Styl derartiger Denkmäler viel von seiner Befremdlichkeit verloren und wir haben manche andere Darstellung des gemeinen Lebens, die eine ähnliche Bedeutung haben, besser verstehen lernen. Indess ist die Anzahl der uns bekannt gewordenen Beispiele immer noch viel zu gering, mit solchen Schilderungen zu derjenigen Vertraulichkeit zu gelangen, welche jeden Zug derselben zu würdigen befähigt.

Das erste dieser beiden Reliefs stellt den Laden eines Fleischhändlers dar, der von einer derben Frau, die am Zahltisch sitzt und eben die Hand nach einem fetten Stück Federvieh ausstreckt, bedient wird. Eine Säule, von der das Gewölbe getragen wird, ist von einem Capitell gekrönt, an dem nicht blos Blumenverzierungen, sondern auch Füllhörner, als sinniges Symbol des hier feilgebotenen Ueberflusses, prangen. Die Wände sind mit ausgeschlachteten Schweinen, Gänsen und Truthhähnen bedeckt und die ganze Darstellung scheint eher der Gegenwart als einer tausendjährigen Vergangenheit entnommen zu sein. Denn noch heutzutage erfreut sich das Gewerbe des Pizzicaruolo derselben Blüthe, wie ehedem, und viele der an dasselbe geknüpften Ueberlieferungen scheinen wenigstens so alt zu sein als unser Basrelief.

So weit geht die schlichte Darstellung der gemeinen Wirklichkeit. An diese aber knüpft sich der zweite humoristische Theil, welcher ganz anderer Art ist. Eine Frau

von kleinerem Verhältniss als die Hauptfigur, aber von idealerem Styl, ist in das Gewölbe eingetreten, nicht sowohl um zu kaufen, als um als Organ der öffentlichen Stimme den Ruhm dieses Geschäftshauses, wahrscheinlich der Vorsteherin, die wir hier gegenwärtig sehen, selbst zu verkünden. Das Taschentuch, welches sie in ihrer Linken hält, scheint sich als den höheren Ständen angehörig zu bezeichnen, worauf auch die ganze Tracht hinweist. Diese hat sogar eher einen griechischen als römischen Charakter.

Um nun diese Figur das Lob unserer Fleischhändlerin recht pomphaft verkündigen zu lassen, hat der Künstler, ganz wie dies in analogen Fällen noch heutzutage vorzukommen pflegt, einige Verse aus Virgil angeschrieben, welche besagen, dass, so lange der Pol die Sterne weiden wird, ihr Ruhm, ihr Namen und ihr Lob bestehen werden. Auf diese hochtrabende Anrede deutet diese den Chorus des Publicums darstellende Frauengestalt mit ebenso feierlicher Mimik hin, wodurch der Humor seinen Hochpunkt erreicht.

17. Grabstein des Tiberius Julius Vitalis.

Die Dedicationsinschrift der hier aufgestellten Büste eines durch Fettgeschwülste als Gutschmecker bezeichneten Mannes scheint diesen Grabstein einem gewissen Tiberius Julius Vitalis zuzueignen. Daneben erblicken wir eine Schilderung des Fleischerhandwerks. Ein Metzgerknecht ist eben mit der Herrichtung eines Schweinskopfs beschäftigt und eine darüber befindliche Inschrift, welche in nicht eben schriftmässigem Latein abgefasst ist, scheint daran zu mahnen, einem Marcius stets durstmachende Speisen oder was sonst den Rausch befördern mag, zu verschaffen.

So dunkel diese Vorstellung ist, so blickt von dem ihr zu Grunde liegenden Witz doch so viel durch, dass wir durch sie einen Begriff von der übersprudelnden Laune gewinnen, welche sich sogar bei der Ausschmückung von Leichensteinen überall offenbart zu haben scheint. Wären uns zahlreichere Beispiele einer solchen bilderreichen Epigrammatik erhalten geblieben, so würden wir gar manche Beziehung des gemeinen Lebens besser verstehen können und nur durch die Ver-

trautheit mit derartigen charakteristischen Zügen würden wir über die grosse Kluft hinwegzukommen vermögen, welche die höheren Regionen der Idealpoesie und der Geschichte von der unmittelbaren Wirklichkeit, von der in Beziehung auf das classische Alterthum nur wenige eine richtige Anschauung haben, trennt.

18. Bruchstück eines Niobidenreliefs.

Auf dem ersten Absatz der Treppe ist das Bruchstück eines Reliefs eingemauert, welches die tragische Niederlage der Kinder der Niobe dargestellt hat. Gegenwärtig ist von demselben nur die Figur des einen eben beim Erklimmen der Bergeshöhen von den Pfeilen der Diana erreichten Sohnes und die den Bogen zum anderen Mal spannende Göttin selbst übrig. Von einem zweiten Sohn, der entseelt am Boden liegt, ist nur der eine Arm alt. Das Uebrige ist alles moderne Ergänzung.

Der Styl dieses Reliefs ist von ausnehmender Feinheit. Dabei ist die Darstellung voll von dramatischem Leben. Der Verlust der Fortsetzung eines so edelen Kunstgebildes kann daher nicht genug beklagt werden, zumal alle Wahrscheinlichkeit vorhanden ist, dass darin manche Motive des Skopas reiner und zarter entwickelt gewesen sein werden, als in manchen der auf uns gekommenen Statuen der Söhne und Töchter der Niobe.

Es kann auf den ersten Blick auffällig erscheinen, dass Diana und nicht Apollo die männliche Nachkommenschaft der überstolzen Mutter mit ihren Rachepfeilen verfolgt. Bei genauerer Betrachtung zeigt es sich indess, dass unser Bildner durch eine solche polare Zusammenstellung der Geschlechter auf dem Wege des Contrastes eine noch weit ergreifendere Wirkung gewonnen hat. Denken wir uns den Apollo so von Zorn entflammt, dass er selbst zarter Jungfrauen nicht verschont, so bringt die Göttin, welche die durch das Gebirge hin fliehenden Söhne wie scheues Wild jagt, einen wahrhaft erschütternden Eindruck auf uns hervor.

19. Philoktet auf Lemnos.

Dieses grossartig angelegte Relief, welches wahrscheinlich die Seitenfläche eines Sarkophags geschmückt hat, dessen Hauptdarstellungen die Schilderung klarer und verständlicher werden haben erscheinen lassen, als sie uns in ihrer gegenwärtigen Vereinzelung entgegentritt, bringt uns das schwere Leiden des Philoktet in einer symbolisch idealen Weise vor Augen, durch welche mehr die Seelenpein des ausgestossenen Verbannten, als die körperlichen Schmerzen zum Ausdruck gelangen, von denen er lange Jahre hindurch gefoltert wird. Er hat sich einen Felsensitz zum Ruheplatz erkoren und setzt das von tödtlichem Gift zerfleischte Bein auf einen anderen Riff wie auf eine Fussbank auf. Ein entblätterter Baumstamm dient ihm als Armlehne, mit der Linken umschlingt er das krampfhaft angezogene Knie, während er die Last des Körpers auf die Rechte wirft, mit der er sich auf den kahlen Stein aufstützt. Ein um die Hüften geworfener Mantel deckt den Untertheil des Körpers und auch die scheussliche Wunde, um deren willen er den Menschen ein Greuel geworden war. Er scheint sie eher sorgsam zu verbergen als zu zeigen. Das struppige Haupthaar und der wilde Bart tragen dazu bei, die abgezehrten Züge recht grauenvoll erscheinen zu lassen. Sein Blick ist sehnsüchtig hinausgerichtet auf die öde Meeresfläche, ob kein Segel dem Strande nahe, ihn von seiner Qual zu erlösen. Eine am Felsensitz emporschleichende giftige Schlange dient zur symbolischen Andeutung der Quelle der Leiden, von denen der unglückliche Sohn des Poias heimgesucht ist.

20. Komische Maske von Rosso antico.

Eine Scheibe von Rosso antico, welche einen beträchtlichen Umfang hat, ist zur charaktervollen Darstellung des Kopfes oder vielmehr der Maske nebst zugehöriger Perrücke eines komischen Schauspielers verwandt worden, und hat wahrscheinlich zum Schmuck einer Thür- oder Fensteröffnung gedient, durch die die erwärmte Luft eines Hypocaustums eingeströmt zu sein scheint. Zu diesem Zweck ist das doppelte

Mundstück, welches als eine Art von Sprachrohr den Schauspieler befähigte, auch der Stimme eine seiner ganzen übernatürlichen Erscheinung entsprechende Kraft zu leihen, ähnlich wie wir dies bei der aus demselben kostbaren Material gefertigten tragischen Maske in Villa Ludovisi gesehen haben, durchbohrt. Die rothe Farbe ist von den Alten für derartige ideale Darstellungen, die im architektonischen Zusammenhang von einer grossartigen Wirkung gewesen sein mögen, besonders geeignet erachtet worden, weshalb man dieses kostbare Material vorzugsweise dazu verwandt zu haben scheint.

21. Die Waisenkinder der Faustina.

Ueber den beiden Thüren auf dem oberen Treppenabsatz sind zwei Basreliefstreifen eingemauert, auf deren jedem eine Procession von dreizehn Mädchen vorgestellt ist, deren Bedeutung durch die der einen Darstellung beigefügte Hauptgruppe klar gemacht wird. Diese nämlich besteht aus zwei reich bekleideten und mit Schleiern geschmückten Frauen, welche auf einem Gerüste stehen und von demselben herab Getreide vertheilen, welches eine ebenfalls verschleierte, aber kleiner gebildete Figur in dem aufgehaltenen Schurz in Empfang nimmt. Es bedarf nur geringer Bekanntschaft mit der allegorisch-mythologischen Ausdrucksweise der ersten Kaiserzeit, um zu gewahren, dass in jenem Frauenpaar zwei dem kaiserlichen Hof angehörige Damen als Ceres und Proserpina dargestellt seien. In der That begegnet sich diese Ansicht ungesucht mit der von diesem Basrelief schon von anderen gegebenen Erklärung, der zufolge in demselben eine jener Fruchtspenden dargestellt ist, welche Antoninus Pius seiner ihm vorangegangenen Gemahlin zugeeignet hatte. Die auf diese Weise regelmässig gespeisten Mädchen und Knaben wurden die Waisenkinder der Faustina genannt. Es liegt nahe zu vermuthen, dass man bei einer symbolischen Darstellung einer solchen Handlung die Mutter als Ceres, auch wohl wie die Münzen in ähnlichen Fällen sich ausdrücken, als neue Ceres, die Tochter dagegen, die sogenannte jüngere Faustina als Proserpina gefasst habe, wie aus unserem Denkmal hervorzugehen scheint.

Die Procession, welche auf dem zweiten Basreliefstreifen dargestellt ist, bewegt sich nicht wie die erste von der Linken nach der Rechten, sondern im umgekehrten Sinne. Die Kranzgewinde, welche die eine der hier in mannigfachen schön gedachten Bewegungen auftretenden Frauen hält, deuten auf einen Festaufzug, der wahrscheinlich zu Ehren der vergötterten Kaiserin abgehalten wird. Bei der Vereinzelung, in welcher wir diese Vorstellung antreffen, bei der Unkenntniss des Fundorts und der Bestimmung des ganzen Denkmals lässt sich nicht viel mehr durch eine genauere Zerlegung der einzelnen Motive ermitteln.

22. Tänzerinnen mit Tamburin und Krotalen.

In die Spiegel der dem obersten Treppenabsatz gegenübergelegenen Wand sind zwei Basreliefs ansehnlicher Grösse und trefflicher Erhaltung eingelassen, welche Frauen darstellen, die den traditionell erhaltenen Tanz, Saltarello genannt, mit jener eigenthümlichen Würde und Grazie aufführen, die man mit Recht an jedem südlichen Strassenkind bewundert. Die eine ist im Begriff das Tamburin zu rühren, während die andere die Becken mit ausdrucksvoller Mimik, in der sich die rhythmische Tactbewegung klar abspiegelt, zum Zusammenschlagen bereit hält. Die Gewandmassen sind von dem durch rasche Wendungen und Sprünge verursachten Luftzug stark aufgebläht und die Brüche, welche dadurch entstehen, dass der schwere Stoff seine alte Lage wieder aufsucht, sobald jener Widerstand aufhört, haben durch den Bildhauer eine Behandlung erfahren, die stark in das Malerische übergreift. Allem Anschein nach fällt eine solche angehende Entartung des plastischen Vortrags dem Copisten zur Last, der ein viel reiner behandeltes Bildwerk vor sich gehabt haben dürfte. Denn die Anordnung der Hauptmassen ist vortrefflich und sicher das Erbtheil einer besseren Zeit. Man braucht sich nur einzelne Ueberladenheiten beseitigt zu denken, um das Gute und Grosse wieder zu gewinnen, was dem Hauptgedanken zu Grunde liegt. Täuscht nicht alles, so sind diese für Reliefdarstellungen etwas umfangreichen Figuren aus dem Kleinen ins Grosse übertragen und bei dieser Gele-

genheit übel hergerichtet worden. Dennoch sind sie von Werth für uns, namentlich um daraus zu lernen, mit welchem grossartigen Sinn die Alten die Erscheinungen des täglichen Lebens aufzufassen gewohnt gewesen sind. Denn obwohl keine mythologischen Anspielungen bei diesen Schilderungen untergelaufen zu sein scheinen, begegnen wir doch in Ausdruck und Gebehrden demselben Ernst und einer analogen Feierlichkeit der Haltung, wie in den Darstellungen viel höherer Bedeutung, ohne dass dadurch die gemeine Wirklichkeit auf dem Wege eines falschen Idealismus mit einem erborgten Adel ausgestattet worden wäre.

23. Grabrelief mit Symbolen ländlicher Freuden.

Das am Eingang zu den Gemächern des Casino rechts in die Wand eingelassene Basrelief stammt von dem thurmartigen Grabmal, dessen Ruinen noch heutzutage in der Vigna de' Sereni rechts von der Strasse, die nach Tivoli hinaufführt, zu sehen sind. Wir sehen auf demselben wahrscheinlich einen jener epikuräischen Weisen dargestellt, der fern von den Geschäften seine Tage in den reizenden Umgebungen Tiburs verbracht hatte und am Abend seines Lebens den Göttern dankbar zurückerstattet, was sie ihm in so reichem Maasse zuertheilt. Einer jener Tische, auf welchem wir häufig Votivgeschenke niedergelegt finden, bildet den Mittelpunkt dieses sinnvollen Bildes. Ein mit Mantelumwurf bekleideter Mann, wahrscheinlich der Verstorbene, steht neben demselben und hat das Ansehen, eine solche feierliche Handlung zu vollziehen. Ein Knabe, gekleidet wie ein Camillus, bringt auf seinen Befehl eine komische Maske herbei, die ebenfalls auf diesem Tisch niedergelegt werden soll und die möglicher Weise gleichzeitig auf das seinem Ende sich zuneigende Schauspiel des Erdenlebens bezogen gewesen sein kann.

Dass es sich indess auch um wirklich genossene bacchische Freuden handelt, scheint der Thyrsusstab zu beweisen, der an jenen Tisch anlehnt. Ein, wie es das Ansehen hat, ausgestopfter Vogel, der auf einen Postament steht, mag als Zielscheibe beim Bogenschiessen gedient haben. Der

Ringelreif, welchen man vermittelst des sogenannten Schlüssels, klirrend vor sich hertrieb, hat eine ähnliche Bedeutung und beiden Symbolen entspricht der Discus, der links an der Wand hängt.

Ein Kaninchen und eine Ziege bilden die Staffage dieses ländlichen Bildes, welches alle die unschuldigen Freuden mit einem Male vor die Seele bringt, deren der Verstorbene in stiller Abgeschiedenheit genossen zu haben, dankend rühmt.

Was die künstlerische Anordnung dieser geschmackvoll zusammengestellten Symbole betrifft, so athmet ein griechischer Geist aus diesem Bild. Sowie uns der Anblick einer von poetischem Pinsel geschilderten Landschaft die Oede der Gegenwart vergessen lässt und uns mit einem Male in reine Bergluft und in ein freieres Dasein versetzt, so erfüllt uns auch diese sinnige Darstellung mit einem heiteren Wohlbehagen, wie es uns manche der Oden des Horaz, in denen eine ähnliche Stimmung vorherrscht, gewähren. Ja wer sich in die stumme Zeichensprache vertieft, die dieses Denkmal noch heute an den vorüberziehenden Pilger mit derselben Selbstgenügsamkeit wie vor anderthalb tausend Jahren richtet, wird manche Ausdrücke, ja viele der anziehendsten Schilderungen des venusinischen Dichters für Wahrheit nehmen und ganz anders empfinden lernen, als dies bei blos gelehrter Lectüre möglich ist. Unser Denkmal liefert den handgreiflichen Beweis, dass gar vieles, was wir beim Vergleich der Gedichte des Horaz mit ihren griechischen Vorbildern für schöne Redensart zu nehmen geneigt sind, aus einer Seelenstimmung hervorgegangen ist, die sich als Wirklichkeit bekundet. Aehnlich aber wie die gebildeten Römer des augusteischen Zeitalters griechisch zu denken und zu empfinden gelernt hatten, sehen wir hier auch die bildende Kunst zu einer echt poetischen Vortragsweise zurückkehren, die an die besten Zeiten des Hellenenthums erinnert und sich von der derb historischen Aufzählung erlebter Facta, die später aufgekommen ist, wesentlich unterscheidet. Denn wenn uns in diesem Bilde, welches der Künstler von dem seligen Landleben des Verstorbenen entwirft, auch mehr als eine Beziehung dunkel bleibt, so spricht uns doch die Gesammtdarstellung in einer

Weise an, welche unbewusst Sympathieen weckt und das Loos, welches diesem Sterblichen zu Theil geworden ist, als wahrhaft beneidenswerth erscheinen lässt. Diese Art der Gedächtnissfeier ist aber ganz in dem Sinne jener Unbekannten, der sich diesen Grabstein hatte errichten lassen, wo es ihm so wohl ergangen war.

24. Bacchische Prachtschale.

In der Mitte des Vorsaals ist eine von drei Löwenfüssen getragene und auf einem umgestürzten korinthischen Capitell ruhende Schale aus feinkörnigem carrarischem Marmor aufgestellt, die sowohl in Betreff ihres Umfanges und ihrer verhältnissmässig günstigen Erhaltung, als wegen ihres hohen Kunstwerthes zu den seltensten und kostbarsten Denkmälern dieser Art gehört. Die Form ist von auserlesener Schönheit und die Ausführung des ornamentalen Theils lässt grosse Sorgfalt und feinen Geschmack wahrnehmen. Dagegen ist der Figurenkranz, welcher friesartig um den Körper des Gefässes herumgelegt ist, mehr geistreich entworfen, als zart durchgebildet. In wie weit diese Behandlung im Plan des mit dem bildlichen Theil dieser Arbeit betrauten Künstlers gelegen hat, lässt sich bei der geringen Anzahl ähnlicher Arbeiten, die zum Vergleich vorliegt, nicht mit voller Sicherheit beurtheilen. Es hat indess den Anschein, als habe man absichtlich die Figuren so gehalten, dass sie hinter dem architektonischen Schmuck, der in diesem Falle Hauptsache bleiben sollte, bescheiden zurücktreten.

Die Composition dieses Frieses ist voll von Geist und übersprudelndem Humor. Die einzelnen Gruppen sind so ungesucht in einander verschlungen, dass man auf dem ersten Blick die strenge Gesetzmässigkeit übersieht, welche sie zusammenhält. Bei genauerer Betrachtung der rhythmischen Fügungen tritt aber die Meisterhaftigkeit der künstlerischen Anordnung um so glänzender hervor und vielleicht ist kein anderes Denkmal der plastischen Kunst vorhanden, welches uns einen so deutlichen und anschaulichen Begriff von dem geistigen Walten der neuattischen Schule zu gewähren vermöchte, wie dieses geniale Gebilde. Denn obwohl dasselbe

nicht vor der Zeit des Tiberius entstanden sein mag, so ist es doch offenbar unter den Eindrücken der Werke des Skopas und seiner Genossen ins Leben getreten und kann insofern als der Abglanz der Schöpfungen jener grossen Epoche betrachtet werden.

Dionysos selbst erscheint als der Vorsitzende dieses heiteren Gelages. Sein Platz überragt seine ganze Umgebung. Eine Felsenbank dient ihm zur Ruhestatt und zu seinen Füssen erscheint, nach hergebrachter Sitte, Ariadne, seine Gemahlin. Mit der erhobenen Rechten scheint er das Zeichen zum Freudenjubel zu geben, in den das zu seiner Linken ausgestreckte Paar mit wonnigem Ergötzen einstimmt. Eine Bacchantin, welche den Thyrsus in der Linken hält und die Rechte jauchzend emporstreckt, lehnt sich auf die Schultern eines ebenfalls nach dem Freudengeber emporschauenden und ihn durch lauten Zuruf begrüssenden Satyrs. Diese Gruppe ist von einer reizenden Schönheit und mit ihr gelangt der erste Theil der Darstellung zu einem anmuthreich harmonischen Abschluss.

In der nächsten Abtheilung begegnen wir zwei Paaren, welche durch musikalische Uebungen verbunden sind. Das eine besteht aus einem Silen und einem jugendlichen Satyr, welcher die Krotalen schlägt, während jener die Leier spielt. Der finstere Alte blickt, indem er in die Saiten greift, nach dem frohen Jüngling, der den Tact anzugeben scheint, aufmerksam um, als ob er sich mit ihm über irgend eine schwierige Stelle verständigen wollte. Das andere Paar besteht aus Pan und Olympus, der sich auf der Syrinx übt und von dem lang hingestreckten Bocksfüssler unterrichtet wird. Während er aber den schönen Knaben meistern soll, wendet er sich an ihn mit zarten Bewerbungen um seine Gunst.

Die dritte Gruppe bringt uns die Ausgelassenheit des Satyrchors vor Augen, welcher einen an Bachesrand eingeschlummerten Hermaphroditen staunend umringt. Zwei am Boden gelagerte Satyrn stimmen in das Freudengeschrei ihrer Brüder mit Doppelflöten und vielleicht mit Cymbelnklang ein. Der eine derselben liegt auf dem Rücken und ist mit einem Pantherfell leicht bedeckt, der andere hält in der Rechten

einen Becher. Da der Kopf und die linke Hand neu ist, so lässt sich das Motiv dieser Figur nicht genau feststellen. Dieser Theil der Schilderung ist von besonderer Schönheit und wäre der Gegenstand derselben unserer Gefühls- und Anschauungsweise nicht allzu befremdlich, so würde man vorzugsweise bei ihrer Betrachtung zu verweilen lieben. Der Parallelismus, welchen sie zur Hauptdarstellung bildet, ist unverkennbar und auch in Betreff der künstlerischen Anordnung bemerkenswerth.

In ähnlicher Weise wie wir die zweite Abtheilung mit der ersten haben in Gegensatz treten sehen, stellt sich die letzte der eben betrachteten dritten gegenüber. Zu den zarten Wundergebilden des Hermaphroditen bildet die wuchtvolle Riesengestalt des Herakles einen mächtigen Contrast. Dieser hat ebenfalls unter den Satyrn Platz genommen und ruht behaglich auf seiner Löwenhaut. Sein Haupt ist von einer Siegesbinde umschlungen und mit jenem finsteren Ernst, den ein thatenreiches Leben den Zügen des Mannes wie ein unaustilgbares Siegel aufprägt, blickt er nicht ohne behagliches Mitgefühl nach einem Satyr, der einer Bacchantin frech begegnet und dafür mit dem Pedum abgestraft wird. Aber während er sich in diesen lustigen Anblick verliert, ist ein zu seiner Linken ruhender Satyr dem Becher, welchen er in der Hand hält, diebischer Weise genaht, und wir sehen ihn im Begriff, das süsse Nass aufzuschlürfen. Eine Bacchantin, welche den Thyrsus schwingt, fasst den verwegenen Näscher beim Arm, als wollte sie ihn hinwegreissen, während ein neben ihr lagernder bärtiger Satyr mit der Hand eine mimische Bewegung macht, als wolle er den überlisteten Helden aushöhnen.

Unter den Henkeln sind als Zierrathen Satyrmasken angebracht, welche mit kleinen Löchern durchbohrt sind. Diese scheinen anzudeuten, dass das Gefäss die Bestimmung hatte, mit einer Flüssigkeit angefüllt zu werden, die man durch jene Oeffnungen ablassen konnte.

Der ganze obere Rand hat ergänzt werden müssen und mit demselben die Köpfe und Hände mehrerer Figuren. Da das Relief ziemlich stark hervortritt, so sind natürlich auch

viele Theile abgestossen gefunden worden. Im Ganzen ist indess die Darstellung ziemlich wohlbehalten auf uns gekommen, so dass der Kunstgenuss, den dieses Denkmal darbietet, ein in hohem Grade befriedigender ist.

25. Die Hephästosstatue des Stephanos.

Dem Eintretenden zur Linken ist die Statue eines Jünglings aufgestellt, welche auf den ersten Blick das dem Leben unmittelbar entnommene Bildniss eines Athleten, welcher in den öffentlichen Spielen den Siegespreis davon getragen hat, zu sein scheint. Die Brustmuskeln sind äusserst kräftig entwickelt und ebenso die Schultergelenke mit den Oberarmen. Dagegen steht der untere Theil des Leibes bedeutend ab. Sogar die Weichen, welche sonst allezeit eine sehr straffe Faserbildung, namentlich der Bänder, wahrnehmen lassen, erscheinen im Vergleich mit anderen antiken Statuen fast verkümmert. Noch mehr ist dies mit den Beinen der Fall, die zu dem starken Brustkasten einen höchst auffälligen Gegensatz bilden.

Der Kopf ist aufgesetzt und, falls er unserer Statue wirklich zugehört, würde der gänzliche Mangel an Ausdruck sich nur durch die Eigenthümlichkeit archaisirender Statuen erklären lassen, welche selbst an den äginetischen Giebelstatuen beobachtet wird, nämlich jene maskenartige Behandlung der Gesichtszüge, die sich conventionell allem individuellen Leben verschliesst.

Auf dem Baumstamm, welcher der Statue als Marmorstütze dient, ist der Name eines gewissen Stephanos, der als ein Schüler des Pasiteles bezeichnet wird, als der Verfertiger angegeben. Ob damit der Copist eines älteren Werkes gemeint sei oder der Erfinder, wird sich schwer entscheiden lassen. Der Typus gehört allem Anschein nach in eine verhältnissmässig frühe Zeit, und da nicht anzunehmen ist, dass man eine Athletenstatue in der Kaiserzeit wiederholt und noch dazu mit dem Künstlernamen ausgestattet haben werde, so schlage ich vor, dieses merkwürdige Denkmal, welches eine sorgfältigere Untersuchung längst verdient hätte, für ein Götterbild und zwar für das des Hephästos zu nehmen,

dessen stark entwickelter Oberleib zu dem schwachen Unterkörper genau denselben charakteristischen Gegensatz darbietet, und der in einer Gruppe desselben Styls ähnlich vorkommt.

26. Bogenspannender Amor des Lysippus.

Unter den überaus zahlreichen Wiederholungen dieses von uns bereits mehrfach besprochenen Kunstwerks zeichnet sich das Exemplar, welches wir hier vor uns haben, durch den eigenthümlichen Charakter des Kopfes, der der Statue zu gehören scheint, aus. Da die Naivität des Ausdrucks, welche wir hier beobachten, von einer unbewusst erfolgten Verschiedenheit der Auffassung mehr noch als von willkürlicher Umgestaltung des überlieferten Typus abhängig zu sein scheint, so ist der Vergleich mit den anderen Copieen höchst lehrreich. Mit der Zeit wird man ja wohl auch daran denken, die einzelnen auf uns gekommenen Nachbildungen eines im Alterthum so viel verbreiteten Werkes nicht blos statistisch aufzuzählen, sondern auch auf ihren relativen Gehalt zu prüfen.

27. Schlauchtragender Satyr.

Diese anmuthige Decorationsfigur stellt einen mit schwerem Weinschlauch belasteten Satyr dar, der sich gewaltig anstrengt, seine Bürde zu schultern. Durch das Missverhältniss des übergrossen Gewichts zu der immer noch zarten Knabengestalt bekommt die Darstellung eine leicht komische Färbung. Wahrscheinlich war der Schlauch vorn geöffnet und zum Durchgang eines Wasserstrahls bestimmt, wie dies auch bei der gegenüber befindlichen einen Schlauch leerenden Silenstatue der Fall gewesen ist, die ebenfalls zur Verzierung eines Springbrunnens gedient hat.

28. Apollocippus.

Der vierseitige Altar, welcher neben dem Fenster steht, verdient trotz seiner Unscheinbarkeit Beachtung, da sich in

der Zusammenstellung der dem Apollo zugehörigen Symbole nicht blos Geschmack, sondern auch eine gewisse Sinnigkeit offenbart. Der Gott selbst erscheint stehend und halb bekleidet vor einem durch einen Architrav verbundenen korinthischen Säulenpaar, durch welches ein uralter Lorbeerbaum seine lichthungerigen Zweige hindurchgetrieben hat. Seine Schildkrötleier, deren sieben Saiten er mit der Linken zusammengefasst hält, ist an einem über die Brust hinweglaufenden Tragband befestigt und ruht gleichzeitig auf einem Säulensturz. Zu seinen Füssen liegt der Köcher, aus welchem nicht blos spitze Pfeile, sondern auch die mit Greifenköpfen verzierten Bogenenden hervorragen.

An einen Tempel ist bei jenem Säulenpaar nicht zu denken, wohl aber an eine Art von Vorhalle oder Zugang zu demselben. Eine über der Säule zur Linken aufgestellte Vase erinnert an die Weihgeschenke, die der orakelgebende Gott in Unzahl zu erhalten pflegte. Mit besonderem Bezug auf diese sehen wir auf der einen Seitenfläche einen reich verzierten Dreifuss dargestellt, dessen oberer Rand mit einem Lorbeerkranz geschmückt ist. Ueber den Füssen selbst sind drei gorgoneienartige Masken gewiss nicht ohne Bezug auf Sonne- oder Mondphasen angebracht. Auf dem Fussgestell erscheint ein Rabe, dem die Alten bekanntlich die Gabe der Weissagung beilegten.

An der rechten Seitenfläche sind Patera und Giessgefäss, die an keinem derartigen Feldaltar zu fehlen pflegen, angebracht. Leider ist letzteres stark verstossen, wodurch seine ursprünglich schöne Bildung unkenntlich geworden ist.

Die Rückseite ist bei der gegenwärtigen Aufstellung nicht sichtbar. Sie ist mit einem rückwärts blickenden kauernden Greifen geschmückt, dem Lieblingsthier des Gottes, welches aus der phantasiegemässen Verbindung des Königs der Vierfüssler und des der Vögel entstanden ist, wobei der Löwe an die Sommersonnengluth und der Adler an den Lichtglanz der Hochmittagsonne, den sein kühner Blick allein zu ertragen vermag, vernehmbar und auf unzweideutige Weise erinnert.

29. Siegesaufzug der delischen Gottheiten.

Ueber dem Haupteingang des grossen Saales ist ein Basrelief in hieratischem Styl eingelassen, welches die drei delischen Gottheiten in dem Augenblick darstellt, in welchem sie in die Vorhöfe eines dem Apollo geweihten Heiligthums festlich einziehen und dort von der Siegesgöttin mit einem Labetrank bewillkommnet werden.

Apollo lang bekleidet, breit gegürtet und mit einem reichen Mantel angethan, schreitet voran und ist im Begriff, die Schale, welche eben mit süssem Nektar gefüllt wird, aus den Händen der Nike entgegenzunehmen. Die mächtige Leier, in deren Saiten er mit der Linken greift, ist mit einem breiten Tragband an den Arm befestigt und mit herabhängenden Wollenbinden geschmückt. Sein langes Haupthaar ist hinten in die Höhe geschlagen und wird von einer Binde zusammengehalten, nur einige Flechten fallen über die Brust herab.

Ihm folgt mit Bogen und Köcher bewehrt und mit dreifachem Gewand bekleidet Artemis, mit der Linken eine scepterartige Fackel zierlich haltend und mit der Rechten das Mantelende ihres Bruders fassend, mit dem sie untrennbar verbunden gedacht erscheint. Beide machen in solcher Zusammenstellung eher den Eindruck eines Brautpaars, und in der That sind sie in manchen Culten ehelich verbunden betrachtet worden, ähnlich wie die ebenfalls geschwisterlichen obersten Gottheiten Zeus und Here. Vielleicht dürften in dieser Beziehung auch die Armbänder Beachtung verdienen, mit welchen Artemis geschmückt ist, da wir sie auch diese in anderen Denkmälern mit ihrem Bruder wechseln sehen.

In einiger Entfernung folgt eine höhere Frauengestalt mit Scepter nach, welche ihren Mantelumwurf mit der Rechten ziemlich lüftet und stolz auf die Festceremonie hinblickt. Man würde veranlasst sein, sie für Aphrodite anzusprechen, wären wir nicht durch zahlreiche, mit Inschriften versehene Vasenbilder belehrt, dass es Latona, die glückliche Mutter dieses Zwillingspaars, ist, welche dasselbe gleichsam noch behütet.

Die geflügelte Figur, welche dem Apollo die Schale

reicht und füllt, könnte allerdings auch Iris oder Telete sein. Es scheint indess gerathen zu sein, sie bis auf weiteres für die Siegesgöttin zu nehmen, die auf den Spitzen ihrer Zehen daher wandelt und dem Gott, den wir uns als Preissänger von musischen Spielen heimkehrend denken dürfen, den verdienten Lohn darreicht. Neben ihr steht eine Ara, welche mit den festlich daher wandelnden Horen oder Chariten geschmückt ist. Am anderen Ende erhebt sich auf hoch aufragendem Pfeiler ein Dreifuss, der ebenfalls an den choragischen Siegespreis erinnert. Für ein ähnliches Weihgeschenk ist hinter der Nike eine zweite Stelle bereit.

Im Hintergrund erscheint ein Tempel von korinthischen Säulen getragen. Das Tympanum schmückt ein Gorgonenschild, welches zwei Tritonen halten. Auf dem Fries sind zahlreiche Quadrigen im Wettrennen begriffen dargestellt.

Der Styl dieses Basreliefs ist von einer eigenthümlichen Strenge. Mit derselben contrastirt alles dasjenige, was ornamentales Beiwerk ist, in dem sich eine ebenso grosse Freiheit des Vortrags offenbart, als die symmetrische Anordnung der Figuren, die der Hauptdarstellung angehören, steif und gebunden erscheint. Aber mitten in diesem altväterischen Hofceremoniell gewahren wir einen Sinn für Anmuth und feines Ebenmaass, welcher den Kundigen in Erstaunen setzt. Wahrscheinlich spiegelt sich darin die traditionelle Etiquette, welche bei ähnlichen Festaufzügen streng aufrecht gehalten wurde, und die Häufigkeit des Vorkommens der nämlichen Schilderung deutet mit Entschiedenheit auf irgend eine Begebenheit, die in dem Apollocultus in regelmässig wiederkehrenden Zeitabschnitten gefeiert worden sein mag.

30. Grabrelief mit Rossführer.

Das Basrelief, welches zur Linken des Haupteingangs angebracht ist, stammt ebenfalls von einem der Gräber an der Strasse nach Tivoli, wo es Santi Bartoli noch am Platze gezeichnet hat. Es stellt einen Jüngling dar, der sein Ross am Zügel führt und sich entweder zu der weiten Reise anzuschicken oder bereits am jenseitigen Ziele angelangt zu sein

scheint. Der Hintergrund wird von einem mit Pilastern geschmückten Tempel gebildet.

Bei der gänzlichen Unkenntniss der Beziehungen, in welchen ähnliche Darstellungen zu den Todten gestanden haben, deren Behausungen sie geschmückt, sind wir in Betreff ihrer Bedeutung freilich nur aufs Rathen angewiesen. Ein derartiges Beispiel gewährt uns indess einen Begriff von dem Bilderreichthum, welchen die längs den grossen Heerstrassen aufgereihten Grabgebäude entfaltet haben.

31. Festspende des Antoninus Pius.

Zur Rechten des Haupteingangs ist ein prachtreich behandeltes Marmorrelief eingelassen, welches den Kaiser Antoninus auf der Sella curulis thronend und von zwei Frauen begleitet darstellt. Die an dem Untergestell angebrachten breiten Nagelköpfe beweisen, dass wir uns ihn auf einem Gerüst befindlich denken müssen, von welchem herab die Festspenden an das Volk vertheilt zu werden pflegten. Die Freigebigkeit, mit der dies geschah, ist durch die unmittelbar hinter dem Kaiser stehende Figur angedeutet, welcher der Restaurator den Caduceus in die Hand gegeben hat, während die hinter den Flügeln desselben vorhandenen Marmorstützen eher annehmen lassen, dass sie ein Füllhorn gehalten habe, mit dem sie auf Münztypen in gleichem Zusammenhang vorkommt. Der Kopf dieser Figur ist neu, der des Kaisers selbst aber nicht. Letzterer ist nicht blos antik, sondern auch, wie die einander entsprechenden Marmorbrüche der Ansatzstellen beweisen, ursprünglich dazu gehörig.

Die kurz geschürzte, amazonenartige Gestalt, welche zu Füssen eines Dreifusses steht, ist die Roma. Sie ist im Begriff, das Wehrgehänge von der Schulter zu nehmen und auf diese Weise die friedliche Gesinnung des trefflichen Herrschers zu ehren und zu bestätigen.

Kunstgeschichtlich ist dieses Denkmal nicht unwichtig. Die Absicht des Bildhauers ist offenbar auf eine gewisse Feinheit der Ausführung gerichtet gewesen. Auch gewahrt man vielfach Motive, welche Werken einer besseren Zeit entnommen sind. Die Effectsucht, welche sich bereits aller bemäch-

tigt hatte, hat aber natürlich auch den Urheber dieser Schilderung zu einer Vortragsweise verleitet, bei der die beste Anlage zu Grunde gehen musste. In der That begegnen wir hinter der äusserlichen Glätte der Formen einer gewissen Zerfahrenheit der ursprünglich schön und geschmackvoll disponirten Massen und neben einem absichtlichen Haschen nach Eleganz einer Derbheit der Behandlung, die höchst unangenehm auffällt.

32. Trophäen in Hochrelief.

Ueber den beiden Seitenthüren sind zwei stark ausgeladene Reliefs angebracht, welche Waffengruppen darstellen, die mit grossem Geschick in einen Bogen hineincomponirt sind, dessen Füllungen Seedrachen und Delphine schmücken. Sie stammen höchst wahrscheinlich von einem Triumphbogen oder einem ähnlichen Denkmal und mögen über zwei einander entsprechenden Eingängen angebracht gewesen sein, da in beiden dasselbe Motiv, aber im entgegengesetzten Sinne gewandt wiederkehrt. Ein römischer Harnisch, über dem der Adler erscheint, bildet den Mittelpunkt, um denselben sind kleiner gebildete Waffen der überwundenen Feinde gruppirt. Auf dem einen Schild ist ein Scorpion, auf dem anderen ein Blitz als Schmuck angebracht. Als ornamentale Sculpturen von einer sehr drastischen Wirkung verdienen diese Denkmäler Beachtung. Die Erhaltung derselben ist so gut als sich von so stark ausgeladenen Sculpturen erwarten lässt. Die Ergänzungen, durch welche man die gebrochenen Theile wieder zu beleben gesucht hat, bieten nichts Störendes dar.

33. Ganymed den Adler tränkend.

Zur Rechten der dem Eingang der Villa zugelegenen Seitenthür ist ein ovales Relief angebracht, welches den Ganymedes sitzend darstellt, wie er dem Adler des Zeus aus einer Schale zu trinken reicht. Da das Thier über die Gebühr zudringlich wird, sucht es der Knabe zurückzuhalten, indem er es beim Halse fasst und so zur Mässigung mahnt. Die idyllisch gehaltene Schilderung ist voller Anmuth und Leben. Die Composition ist schön abgerundet.

34. Mänade mit zerstücktem Zicklein.

An der entsprechenden Stelle neben der gegenüberliegenden Seitenthür ist das zu einem Ovalmedaillon hergerichtete Bruchstück eines Reliefs angebracht, welches eine von bacchischem Rausch erfasste Frau darstellt, die ein Reh oder Zicklein mit scharfem Messer in der Mitte durchschnitten hat und still rasend über die Berge dahin eilt. Einen besonderen Reiz erhält diese schön angeordnete und ausdrucksvolle Figur durch die faltenreichen Gewandmassen, welche durch die eigenthümliche Bewegung des Tanzschritts und den dadurch veranlassten Luftzug gebildet werden. Auch die Zeichnung des Nackten ist sehr edel.

35. Hercules im Garten der Hesperiden.

Von den beiden grossen Reliefs, welche die zwischen den Fenstern gelegenen Spiegelflächen schmücken, beschreiben wir hier blos die eine Darstellung, da die andere in dieser Sammlung noch einmal und vollständiger wiederkehrt. Zwar ist auch die Marmortafel, welche das schwierigste der zwölf Abenteuer des Hercules schildert, stark ergänzt, allein da von den Hauptfiguren so viel übrig ist, dass man sich die fehlenden Theile mit Sicherheit hinzudenken kann, so lässt sich der künstlerisch ausgedrückte Gedanke genau erfassen.

Herakles hat sich am Fusse des von dem verderblichen Drachen behüteten Baumes mit den goldenen Früchten behaglich niedergelassen. Er stützt sich auf seine Keule und spielt mit dem Köcherband. Die Löwenhaut dient ihm als Polster und seine ganze Haltung deutet darauf hin, dass er mit den Töchtern des Atlas friedlich verkehrt. Die eine derselben naht ihm mit einem Zweig, der mit Aepfeln behangen ist, und die andere, von der nur das eine Bein und der Arm alt sind, reicht an den Baum hinauf, um andere Früchte für den schmucken Helden, der in voller Jugendblüthe dargestellt ist, zu brechen. Selbst der Drache, der von den Aesten des Baumes herabhängt, scheint zu seinen Gunsten gestimmt zu sein und ihm freundlich zu nahen.

Es ist offenbar, dass der Heros mit den Hesperiden in

ein Liebesverhältniss eingetreten ist, ähnlich dem, welches dem Jason bei Erbeutung des goldenen Vliesses oder dem, welches dem Theseus bei der Ueberwindung des Minotauros hülfreich gewesen ist. Hier hat es sogar den Anschein, als ob die Mädchen sich wetteifernd um die Gunst des schönen Jünglings bewürben. Da die Maske des Herakles neu ist, so lässt sich die Weise, in welcher er dieses freundliche Entgegenkommen beantwortet, nicht vollständig beurtheilen. Seine ganze Haltung deutet indess darauf hin, dass sein Selbstgefühl sich sogar bis zu einer gewissen Sprödigkeit steigert. Die eine der Hesperiden, welche vollständig erhalten ist, zeigt jene eigenthümliche Bewegung des Armes, welche man bei statuarischen Darstellungen auf das Ellenbogenmaass der Nemesis zu beziehen pflegt. Da nun auch der Aepfelzweig, welchen sie in der Linken hält, als ein Attribut dieser Göttin namhaft gemacht wird, so wäre es denkbar, dass eine ähnliche Beziehung auch diesem Zusammenhang zu Grunde liege. In der That hat es den Anschein, als ob der mühebeladene, aber auch ruhmreiche Heros den Lohn für seine Thaten empfangen solle, wobei er verjüngt erscheint wie bei seiner Vergötterung. Die Gabe der Aepfel galt bei den Alten für eine Liebeserklärung und diese ist die schönste Anerkennung des Verdienstes. Daraus mag dann die Idee der Vergeltung erwachsen sein, die wir dem Herakles nach Vollendung des schwierigsten seiner Abenteuer zu Theil werden sehen.

36. Jupiterstatue.

In der einen der beiden Nischen, welche sich in der Hauptwand öffnen, steht die überlebensgrosse Statue eines Jupiter, deren Typus aus mehreren zum Theil nicht unverdienstlichen Wiederholungen bekannt ist und die daher wahrscheinlich die Nachbildung irgend eines namhaften Standbildes ist. Der Gott tritt uns darin mit gebieterischem Ansehen entgegen. Sein Mantel, welcher nicht weit über die Kniee herabfällt, ist um die Hüften und über den linken Arm geworfen, von wo das eine Ende mit reichem Faltenwurf herniedergleitet. Neben ihm erscheint einem Haushund gleich

und des Winkes seines Herrn gewärtig der Adler, der gleichzeitig als Marmorstütze verwendet ist. Ein grosser Theil dieses Vogels ist zwar neu, aber auf den Grund alter Reste ergänzt. Im Ganzen ist die Gruppe von einer schönen Wirkung.

37. Pallas mit dem Löwenhelm.

Die Pallasstatue, welche in der anderen Nische aufgestellt ist, gehört zu den eigenthümlichsten und grossartigsten Standbildern dieser Göttin. Ihre Verhältnisse sind eher untersetzt als schlank, die ganze Gestalt zeichnet sich durch eine bemerkenswerthe Fülle der Formen aus, die durch die einfache Grossheit der Gewandung noch mehr hervorgehoben wird. Ueber dem doppelten Unterkleid trägt sie einen an der rechten Seite offenen Mantelumwurf. Unter demselben quellen so zu sagen die Faltenmassen hervor, welche namentlich unter dem linken Ellenbogen mächtige Bäusche bilden. Die ganze Anordnung dieses Festkleides hat etwas ungemein Originelles. Mit dem Ausdruck und dem Charakter des Kopfes ist dies in noch höherem Maasse der Fall. Voll edlen Selbstvertrauens blickt sie um sich her und in Haltung und Mienen spricht sich die frohe Genugthuung aus, mit der sie auf bereits vollbrachte Thaten zurückblickt. Der Typus des Ideals ist von einer Freiheit und einer fast naturalistischen Frische, wie wir derselben kaum anderswo begegnen. Auch die Haarmassen sind nicht wie sonst meist zierlich geordnet, sondern leicht gekräuselt und von kräftigem Wuchs. Was aber dieses Götterbild vor allen anderen Darstellungen der Pallas bemerkenswerth macht, ist die Bildung des Helmes, welcher die Gestalt eines Löwenhauptes hat. Durch diesen offenbar bedeutungsvollen Waffenschmuck wird die jungfräuliche Göttin offenbar mit dem Herakles, der ihr unter allen Heroen am meisten werth und theuer war, in eine Beziehung gebracht, die nicht blos vorübergehender Art zu sein scheint. In einem anderen Minervensturz kehrt die Löwenhaut als Leibgurt, der den Schuppenharnisch der Aegis zusammenhält, wieder. Diese und ähnliche Anzeichen haben vermuthen lassen, dass die wehrhafte Tochter des Zeus in

unserer Statue als des Herakles olympische Gemahlin dargestellt sein könne. Ihrer Jungfräulichkeit würde sie durch ein solches Verhältniss so wenig verlustig gehen wie die Hebe, die Göttin ewiger Jugend, mit der der vergötterte Held der gemein verbreiteten Sage nach durch dauernden Ehebund vereint erscheint. So befremdlich eine solche Annahme klingen mag, so wenig lässt sie sich von der Hand weisen, da eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Denkmälern, mit denen wir erst in neuester Zeit bekannt geworden sind, nur mit Hülfe derselben zum Verständniss erhoben werden können. Auch unsere Statue gehört in diese Classe, und sobald wir uns entschliessen können, auf eine derartige Ideenverbindung, für die es übrigens nicht an Analogieen fehlt, einzugehen, tritt uns dieses grossartige und originelle Götterbild in einem ganz anderen Lichte entgegen. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge entstammt dasselbe einem Localcultus, durch welchen der Gedanke der Himmelsbraut des Herakles eine besondere Ausbildung erhalten hatte. Dies würde dann auch erklären, warum die Attribute nicht blos äusserlich auf diese Statue übertragen worden sind, sondern symptomatisch auftreten, und auf die Umbildung, welche das Ideal der Göttin selbst bei dieser Gelegenheit erfahren hat, hinweisen. Lässt sich dies eines Tags erhärten, so wird dieses Denkmal nicht blos an sich sehr viel wichtiger werden, sondern auch für die tiefere Erkenntniss verwandter Erscheinungen, welche die Kunstmythologie von allen Seiten her darbietet, von dem wesentlichsten Nutzen sein können.

38. Orpheus und Eurydice.

Ueber dem Kamin des anstossenden, nach dem Eingang der Villa hin gelegenen Zimmers ist ein Basrelief eingemauert, das zu den schönsten seiner Art gehört. Es stellt den verhängnissvollen Augenblick dar, in welchem Orpheus seine durch die Macht der Leier selbst dem Schattenkönig abgedrungene Gemahlin vorzeitig begrüsst und nun derselben für immer und unwiederbringlich verlustig geht. Denn schon steht Hermes, der Seelenführer, bereit, sie auf's Neue in Be-

sitz zu nehmen und zu den finsteren Wohnungen des Tartarus zurückzugeleiten.

Diese Darstellung ist von einer unaussprechlichen Zartheit des Gedankenspiels und entfaltet gleichzeitig ein Tiefgefühl, welches uns, sobald wir davon erfasst werden, zu sympathischer Rührung fortreisst. Dabei ist der künstlerische Vortrag ungemein reich und die verschiedenartigsten Motive begegnen sich in wechselseitiger Verschlingung. Die Arbeit selbst ist mehr geistreich als sorgfältig durchgebildet, was auf Wiederholung nach einem noch ungleich vollendeteren Original schliessen lässt. Dass ein solches vorhanden gewesen, beweist das öftere Vorkommen dieses Reliefs, dessen Erfindung der Blüthezeit der griechischen Kunst anzugehören scheint.

Orpheus trägt die eigenthümliche Haube, welche ebensowohl wie die hoch heraufreichenden, unter dem Knie gegürteten Stiefel den Thracier bezeichnet. Sein Gewand, das, wenn es nicht heraufgenommen und hoch gegürtet wäre, lang herabwallen würde, zeigt einen reichen, schönen Faltenwurf. Die Linke, mit der er die Leier gefasst hält, ist in den Mantel eingehüllt, der von der Schulter herabwallt. Mit unendlich süssem Wehgefühl wendet er sich seiner Gattin zu, die ihre Hand auf seine Achsel legt. Auch sie ist tief ergriffen und scheint die Bedeutung des Moments zu ahnen, die ihr alles bringt und alles nimmt. Während sie noch im Vorschreiten begriffen ist und dem zärtlich geliebten Gemahl in die Arme sinken möchte, wird sie bereits von der eisigen Hand des Hermes erfasst, der sie an das Machtgebot des Pluto erinnert und zur Umkehr mahnt.

Der ethische Ausdruck dieser von erhabener Anmuth umflossenen Frauengestalt ist von einer ganz eigenthümlichen, wahrhaft ergreifenden Schönheit. In der Anordnung des Schleiers und des Gewandes lassen sich Motive wahrnehmen, die an die Schule des Phidias erinnern, von dessen Geist das ganze Kunstwerk erfüllt ist. Von der dramatischen Lebendigkeit, die mit der neuattischen Schule aufgekommen ist, zeigt sich hier noch keine Spur. Das Pathetische, welches

sich bei Darstellung eines so leidenschaftlichen Moments gleichsam aufdrängen musste, ist durchweg streng vermieden.

Die gemüthlich-sittliche Tiefe dieser unvergleichlichen Schilderung offenbart sich uns ihrem ganzen Gehalt nach bei Vergleichung der Hauptgruppe mit der ruhigen, wahrhaft grossartigen Haltung des Götterboten, der keineswegs kalt erscheint, aber über die Conflicte der Sterblichen erhaben dasteht. Er lässt sogar einen gewissen Grad des Mitgefühls wahrnehmen und die Strenge, mit der er die ihm anvertrauten Befehle vollzieht, ist mit zarter Schonung gepaart.

Kenntlich ist er durch den breitkrampigen Pilgerhut, welcher auf die Schultern zurückgeworfen ist. Auch sein Gewand ist hochgegürtet und der Mantel ist auf der rechten Achsel durch eine Agraffe befestigt. Die Gesichtszüge lassen deutlich den diesem Gott eigenthümlichen Charakter wahrnehmen und der Ausdruck ist in Beziehung auf Idealität entschieden höher gestimmt, als der des Orpheus und der Eurydice. Die rechte Hand mit einem Theil des Vorderarms ist neuerer Ergänzung. Man sollte vermuthen, dass er den Schlangenstab gehalten habe. Von dem Vorhandensein des letzteren zeigt sich indess keine Spur, was um so weniger Wunder nehmen wird, als die Alten in ähnlichen Darstellungen derartiges Beiwerk, selbst Waffen und was zur dargestellten Handlung gehört, nur durch den ausdrucksvollen Gestus der Hand und des Arms anzudeuten pflegen.

39. Theophrastos.

Rechts neben der Eingangsthür ist die Hermenbüste des Theophrast, des berühmten Schülers des Aristoteles, aufgestellt. Wir verdanken derselben allein die persönliche Bekanntschaft mit einem so grossen Gelehrten, da sie das einzige Bildniss ist, welches von ihm auf uns gekommen ist. Der Ausdruck dieser fest ausgeprägten Züge lässt nicht blos die scharfsinnige Beobachtungsgabe wahrnehmen, mit der er jeden einzelnen Bestandtheil seines umfangreichen Wissens aufzunehmen gewohnt war, sondern auch die edle Klarheit, mit der er es wiederzugeben und anderen nutzbar zu machen vermochte. Wir lernen dieser Erscheinung gegenüber begreifen, wie die

durch seinen Meister begründete höhere Bildungsanstalt unter ihm zu einer so bedeutenden Blüthe gelangen konnte, dass von zweitausend Studirenden die Rede ist, welche sich hauptsächlich um seinetwillen in Athen aufgehalten haben sollen. Höchst lehrreich ist es, zu sehen, mit welcher Behaglichkeit er die Früchte seiner in zahlreichen Schriften niedergelegten Gelehrsamkeit geniesst. Diese ist mehr einem ererbten, als einem mühselig erworbenen Besitz zu vergleichen. Aristoteles, dem er denselben verdankt, hat es sich dagegen sauer werden lassen, wie wir bei Betrachtung seiner merkwürdig gearteten Individualität sehen werden. Nachdem der gewaltige Stagirite einmal den Zauber gelöst hatte, welcher unsere Blicke bei Betrachtung der Erscheinungswelt gebannt hält, und die Gesetze festgestellt worden waren, nach denen der Geist mit den Formen des natürlichen Daseins eine innige Verbindung eingeht, musste es einem praktischen Talent, wie das des Theophrastus war, ein Leichtes werden, sich aller Gebilde der Wirklichkeit vermittelst der durch seinen Meister aufgefundenen, unfehlbaren Methode nach und nach zu bemächtigen. Es bedurfte nur der Zeit, die ihm ein langausgedehntes Leben reichlich gewährte, um das zu leisten, was uns heutzutage, bei der staunenswerthen Mannigfaltigkeit seiner Arbeiten, unglaublich vorkommt. Bekanntlich war er es, der trotz dieser ausserordentlichen Thätigkeit über die Kürze des menschlichen Lebens, das er auf seinen höchsten numerischen Werth gebracht hatte, und besonders darüber Klage führte, dass man aus demselben abberufen werde, wenn man eben erst zum Verständniss seiner Aufgaben gelangt sei.

40. Sokrates.

Die gegenüberstehende Herme des Sokrates zeigt uns eine Persönlichkeit, die von dem Leben und seiner Bedeutung ganz andere Ansichten gewonnen hat. Ihm wiegt eine einzige Ueberzeugung alle Güter des Erdendaseins auf. Seine idealistische Anschauungsweise macht es daher auch begreiflich, wie er so selbstzufrieden aus dem Leben ausscheiden und die Bethätigung seiner Lehre, die ihn befähigte, einen gewalt-

samen Tod wie einen frei erwählten zu betrachten und in diesem Sinne zu erleiden, als Gewinn erachten konnte.

Dieser lebensvolle Kopf ist mit dem Meissel aus dem Block, so zu sagen, herausgeschnitten worden. Eine Raspel scheint die Oberfläche des Marmors nicht berührt zu haben. Diese Behandlung thut gerade bei einem solchen Charaktergebilde sehr gut. Jeder Zug sprüht von dem eigenthümlichen Geist, der sich diese wunderliche physiognomisch-phrenologische Hülle geschaffen hat. Alle Leidenschaften haben auf den Zügen des missgestalten Antlitzes Spuren hinterlassen von einem unaustilgbaren Gepräge, gleichzeitig ist aber auch der Geist, der sich in dieser Schädelhöhle eine Wohnung erbaut hat, zu einer so ausschliesslichen Oberherrschaft gelangt, dass jede Regung des Seelenlebens beschwichtigt erscheint. Der Gesichtsausdruck bietet daher eine Ruhe dar, die mit jenen silenesken Formen auf das merkwürdigste contrastirt. Daran aber lernen wir gerade erkennen, dass das Griechenthum nicht blos auf formeller Schönheit beruht, sondern sich unter jedweder Gestalt zu offenbaren vermag, sobald dieselbe nur von dem eigenthümlichen Leben erfüllt ist, welches wir als das schönste Ergebniss der Mühen und Kämpfe, Verirrungen und Tugenden eines von dem edelsten Streben erfüllten Nationalbewusstseins betrachten müssen.

41. Hippokrates.

Links neben dem Fenster erblicken wir die Maske des berühmten Arztes von Kos, eines Asklepiaden, den man gewöhnlich zur Unterscheidung von anderen desselben Namens als den zweiten Hippokrates bezeichnet. Die lebens- und charaktervollen Züge desselben stimmen genau mit einer koischen Münze, auf welcher sein Bildniss mit der vollen Beischrift seines Namens erscheint. Es ist kaum anzunehmen, dass die Aehnlichkeit mit dem Charakter des grossen Mannes auf portraitartigen Ueberlieferungen beruhe, sondern aller Analogie zufolge verhält es sich damit wie mit so vielen idealen Reproductionen, die die Griechen derselben Gabe verdanken, welche sie befähigte, ihre Göttermächte nicht blos begrifflich als persönliche zu fassen, sondern sie auch als solche

plastisch und leibhaftig darzustellen. Wer einigermaassen mit dem Geist des Hippokrates durch das Studium seiner Schriften Bekanntschaft gewonnen hat, muss über dieselbe wunderbare Verbindung der seltensten Eigenschaften staunen, die dieses Bildniss physiognomisch wahrnehmen lässt. Die klarste Beobachtungsgabe gepaart mit einer philosophisch-poetischen Anschauungsweise, ein theilnehmendes Herz bei ruhiger Hingebung an die Naturnothwendigkeit, echte Heilkünstlergabe, die jedes gewaltthätige Eingreifen in das eigenthümliche Leben des in seinen Functionen gestörten Organismus verschmäht und sogar als frevelhaft verachtet, sind die hervorragendsten Züge dieser grossartigen Persönlichkeit. Das herrliche Antlitz scheint der Ausdruck jener ihm oft, aber meist gedankenlos nachgebildeten Ueberzeugung zu sein, die er selbst in den dreifach gegliederten Grundsatz zusammengefasst haben soll, dem zufolge das Leben kurz, die Kunst aber lang und der rechte Augenblick schnell vorübergehend ist. Auf letzteren ist sein ganzes Wirken gerichtet. Der charakteristische Zug des Mundes, den man auch an anderen grossen Aerzten der neueren Zeit, namentlich an dem unvergesslichen Philipp von Walther, der dem grossen koischen Arzt in jeder Hinsicht geistesverwandt war, beobachtet hat, scheint das Lauern auf jenen verhängnissvollen Moment, auf dessen rasche Erfassung es meist mehr als auf die angewandten Mittel, die ihrer Natur nach wechseln können und zuweilen müssen, ankommt, zu bezeichnen. Mit der kaltblütig zuwartenden Erforschung der materiellen Krankheitsursachen, durch welche man heutzutage die Wissenschaft zu bereichern, den hülfsbedürftigen und hülfeverlangenden Kranken aber zu täuschen sucht, hat die Methode des Hippokrates nichts gemein. Es bedarf eines Blicks auf sein edles, theilnahmsvolles Antlitz, um sich zu überzeugen, dass er, mitten in dem verheerenden Sturm des Leidens, des kritischen Zeichens harrt, das ihn zum vorsichtigen, aber raschen Handeln aufruft. Der physiognomische Schatz, den wir an dieser Maske besitzen, kann gar nicht hoch genug veranschlagt werden, indem uns die Anschauung eines so schön ausgeprägten Charakters zu Aufschlüssen verhilft, die wir sonst überall vergeblich suchen würden. Es ist eine bekannte

Thatsache, dass die persönliche Bekanntschaft mit einem Schriftsteller dessen schwierigste Schriften zugänglicher und verständlicher erscheinen lässt. Wer es versuchen mag, die genialen Aufzeichnungen des tiefsinnigen Krankenpflegers nach der eindringlichen Betrachtung dieses im Sinne des antiken Lebens geschaffenen Bildnisses auf's Neue zur Hand zu nehmen, wird sich rasch der Hülfe versehen, die er von dieser Seite her vielleicht am wenigsten erwartet hat. Es wird sich ihm der Geist offenbaren, in welchem er die Störungsgesetze zu erforschen und festzustellen gesucht hat, welche für den Mikrokosmus des animalischen Organismus eine ähnliche Geltung haben, wie diejenigen, welche den Lauf der Himmelskörper beherrschen. So wie aber der Astronom jene ewigen, schwankungslosen Wechselwirkungen der Schnelligkeit und Schwere unverdrossen beobachtet und die Ausnahme zur Bestätigung der Gesetzmässigkeit zu verwenden, ja sich ganz in die Harmonie des Weltalls zu versenken sucht, ohne an den Geist, der dasselbe regiert, alberne Fragen nach dem woher? und warum? zu richten, so sehen wir auch hier den echten Heilkünstler die Folgerichtigkeit der Lebenserscheinungen unverwandten Blickes belauschen, wo der organische Lebensverband bereits in der Auflösung begriffen erscheint und jeder Berechnung zu spotten droht. Gerade aber in dieser Gesetzmässigkeit, mit der selbst die Zerstörung vor sich schreitet, offenbart sich ihm die Harmonie des gesundheitsfrohen Lebensprocesses.

42. Brustbild des Antinous.

In dem am anderen Ende des grossen Saals gelegenen Cabinet befindet sich über dem Kamin das berühmte Bruchstück eines Reliefs eingemauert, von dem nur das Brustbild das Antinous übrig ist. Dieses erfreute sich vormals eines so grossen Ansehns, dass man bei der nach dem Pariser Frieden erfolgten Rückerstattung der dieser Sammlung entwendeten Denkmäler dasselbe allein der hohen Frachtauslagen werth erachtet zu haben scheint, die bei der Versendung nach Rom erheischt wurden. Heutzutage schlägt man den Kunstwerth eines solchen Schaustücks, das mehr durch seine Glätte und

den schönen Gegenstand als durch inneren Gehalt imponirt, geringer an. Da es aus Hadrian's Villa stammt, so darf man annehmen, dass es zu dem Bedeutendsten und Kostbarsten gehört, was die Epoche dieses Kaisers, für den es selbst angefertigt worden war, hervorzubringen im Stande gewesen ist. Der Umstand, dass der Marmor an der Rückseite nach Maassgabe des hervortretenden Reliefs zur Erleichterung des Transports ausgehöhlt ist, beweist, dass es an einem entfernten Ort ausgeführt worden ist. Der Kranz, welchen der schöne Jüngling in der Linken hält, ist neu ergänzt. Die Schleife, welche an dieser Stelle allein noch übrig ist, hat zur Annahme des Vorhandenseins dieses Attributs geführt. Später ist man anderer Meinung geworden und hat vorgeschlagen, sich ihn auf einem Wagen stehend und die Zügel haltend zu denken, wozu weder die Lage des Arms, noch die Stellung des Körpers passt. Jedenfalls war er unter dem Bild irgend einer Gottheit dargestellt, und der Kranz von Lotosblumen, mit dem er geschmückt ist, weist entschieden auf seine eigene Vergötterung hin. Mehr darüber sagen zu wollen, dürfte um so gewagter scheinen, als dieses Bruchstück jedenfalls zu einer ausgedehnteren Composition gehört hat, die, da sie aus einer Zeit stammt, die des Absonderlichen mehr als des Originalen aufzuweisen hat, sich kaum errathen lässt.

43. Panisca.

Das ziegenbeinige Mädchen, welches die Doppelflöte mit naiver Selbstgefälligkeit bläst, gehört zu den anmuthigsten Erscheinungen dieser Art. Die sinnliche Lust tritt uns hier unter dem Bild der reinsten Unschuld entgegen. Sie erfreut sich der lieblichen Schallschwingungen, die ihre sanft schwellenden Lippen hervorbringen und die ihren Ohren so süss klingen. Ihre ganze Seele scheint in denselben aufzugehen. Die erste Regung des Wohlgefallens an dem, was sich künstlerisch zu gestalten beginnt, ist mit wunderbarem Zartgefühl ausgedrückt. Dabei nimmt die Seelenstimmung des sich ganz selbst überlassenen Kindes eine so eigenthümliche Färbung an, dass wir uns mit diesem Wesen in tiefe Waldeinsamkeit versetzt glauben und mit ihm die Wonne und die Pein des Alleinseins in sanft poeti-

scher Weise empfinden. Als ein Kunstwerk, in welchem die sentimentale Richtung vorherrscht, verdient diese kleine Statue ganz besondere Beachtung, nicht blos weil wir aus dem classischen Alterthum nur wenige ähnliche Stücke besitzen, sondern auch deshalb, weil die vergleichende Betrachtung desselben Elemente zum Leben erweckt, die in anderen Bildwerken, in denen man ein derartiges Empfindungsspiel schon des äusseren Contrastes wegen kaum vermuthen würde, unbemerkt schlummern.

Besonders reizend ist auch die formelle Ausbildung des zwischen Thier und Menschen schwankenden Körperbaus. Die Weise, wie sie sich auf ihren Ziegenfüsschen hält, hat etwas Steifes und jugendlich Unbeholfenes. Dagegen ist der Oberleib bereits so weit entwickelt, dass man seine zarte Schönheit einer eben von Blüthentrieb erfassten Knospe vergleichen kann. Das Gesicht ist durchaus faunenartig und die Satyrohren, Ziegenhörner und struppigen Haarpartieen stehen mit jedem einzelen Zug des Antlitzes in organischer Wechselverbindung. Der Kopf ist zwar aufgesetzt, gehört aber sicherlich zur Statue.

Pansweibchen kommen in der alten Kunst noch weit seltener vor als Centauressen. Schon deshalb verdient diese Statue Berücksichtigung. Gleichwohl ist ihr dieselbe kaum je in dem Maasse, in welchem sie es verdient, zu Theil geworden. Selbst Gelehrte, die doch sonst für alles Ungewöhnliche viel Sinn zu haben pflegen, eilen an ihr meist wie an einem bizarren Phantasiegebilde vorbei, ohne zu gewahren, dass diese Schilderung einen Tiefblick in die mythologische Anschauung des Seelenlebens gewährt, wie nicht leicht eine andere dieser Art.

44. Basrelief im grossartigsten Styl mit einer Kämpfergruppe.

Das Bruchstück eines umfangreichen Basreliefs, welches sich an der Rückwand des anliegenden Zimmers befindet, ist in Betreff des Styls und der geistvollen Behandlung eines der merkwürdigsten Kunstwerke, die die römischen Museen aufzuweisen haben. Sobald die erste nähere Kunde von den Ar-

beiten, mit denen Phidias das Parthenon geschmückt, nach dem gebildeten Europa gekommen war, hatte man die Verwandtschaft desselben mit jenen wunderbaren Sculpturen erkannt. Jetzt, wo wir mit einer Reihe ähnlicher Kunstschöpfungen bekannt geworden sind, wird man einen Schritt weiter thun können und versichern dürfen, dass der Vortrag ebensowohl als die Oekonomie der Composition entschieden auf die neuattische Schule hinweisen, deren Eigenthümlichkeiten überall zu Tage treten. Es bedarf nur eines Blicks auf die Ueberreste des Frieses, welcher aus den Ruinen des alten Halikarnassos stammt und von dem das wohlerhaltenste Stück sich nach Genua gerettet hat, um sich von der überraschenden Aehnlichkeit zu überzeugen, die zwischen unserem Relief und jenen in gleichem Sinne gedachten Kampfscenen obwaltet. Nur ist ersteres von einem noch weit mächtigeren Geist erfüllt, welcher sich in colossalen Verhältnissen Luft zu machen scheint und durch sein originales Walten alles verdunkelt, was ihm hier zu Lande nahe kommen kann.

Der Gegenstand, welchen es darstellt, ist nicht so leicht zu ermitteln. Es fehlt zu seiner Feststellung an Anhaltspunkten. Wir erblicken einen zu Boden gesunkenen Jüngling, der seine Chlamys in einen Schild verwandelt hat und sich damit gegen die mörderischen Streiche eines hochgeschürzten Kriegers, der ihn vom Pferd geworfen zu haben scheint, vertheidigt. Das seines Lenkers verlustige Ross ist im Begriff davon zu eilen. Bei dem Ansatz, den es zum weit ausgreifenden Sprung nimmt, bedient es sich des hochgestellten Schweifes wie eines Steuers zur Vertheilung des Gleichgewichts. Die grossartigen Formen des edlen Thieres sind meisterhaft wiedergegeben, und dieser Theil der Schilderung würde allein hinreichen, uns von dem hohen Verdienst dieses Kunstwerks einen deutlichen Begriff zu verschaffen.

Der sieghafte Held ist mit einem zartgefältelten Chiton und mit einer Chlamys angethan, deren eigenthümlicher durch die rasche Bewegung veranlasste Faltenwurf ganz besonders an die erwähnten Reliefs von Boudroun und Genova erinnert. Dass er seinen Gegner mit dem Schwert bekämpft, geht aus der ganzen Stellung und Haltung deutlich hervor, auch ohne

dass die Waffe materiell angegeben zu sein braucht. Durch den steif zurückgestreckten linken Arm hält er sich während des wuchtvollen Ausfalls im Gleichgewicht.

Aller Wahrscheinlichkeit zufolge ist in dieser Gruppe ein bestimmtes mythisch-historisches Ereigniss dargestellt. Es lässt sich aber kein Abzeichen entdecken, welches ausreichend wäre, auch nur die Nationalität des einen der beiden Kämpfer kundzugeben. Denn der Petasus, welcher von den Schultern des überwundenen herabhängt, ist kein Merkmal von besonderem Gewicht und ebenso wenig ist der herangezogene und durch den Gürtel zusammengehaltene Chiton des Siegers geeignet, eine charakteristische Nachweisung zu liefern. Nur so viel scheint gewiss, dass durch diese Art der Bekleidung der Fussgänger vor dem Reiter hervorgehoben ist. Vielleicht könnte dies auf Theseus hindeuten, der als kühner Wanderer seine Abenteuer bestanden und der bei seinem Einzug in Athen wegen seiner schmucken Haltung für eine Jungfrau genommen worden war. In der That ist man selbst bei dieser Reliefdarstellung versucht, die anmuthige Heldengestalt für eine Amazone zu nehmen, woran man durch die Tracht wenigstens erinnert wird.

Dieses in seiner Art einzige Denkmal ist im Jahre 1764 zwischen St. Vito und dem Palazzo Caserta gefunden worden, wohin die Topographen das Macellum der Livia verlegen, einen prachtvollen Porticus, der mit derartigen, aus Griechenland zusammengebrachten Kunstwerken geschmückt gewesen sein wird. An Grösse wird dieses Relief, das 10 Palm im Gevierten misst, nur durch die der Triumphbögen überboten.

45. Archaisches Relief.

Es lässt sich kaum ein mächtigerer Contrast denken als der, welchen das uralte Relief, das zur Linken neben der Eingangsthür eingemauert ist, im Vergleich mit dem eben betrachteten darbietet. Gleichwohl lässt sich nachweisen, dass die griechische Kunst nie zu diesem erhabenen Schwung gelangt sein würde, wenn sie nicht von so streng geregelten Anfängen ausgegangen wäre. Gewöhnlich lässt man sich von der formellen Herbe derselben abstossen und übersieht vor den wunderlichen Einzelheiten die Grossartigkeit der Ge-

sammtanlage. Wer sich in der Ablesung einer solchen alterthümlichen Zeichenschrift eine gewisse Uebung verschafft hat, wird auf den ersten Blick die herrlichen Rhythmen herausfinden, welche die trefflich vertheilten Linienzüge der Umrisse darbieten. Es bedarf nur des beseelenden Hauchs eines fühlenden Künstlers, um dieselbe Composition grossartig und belebt erscheinen zu lassen, und der Nichtkünstler hat, um sich von der Wirkung des Ganzen einen richtigen Begriff zu verschaffen, nichts anderes zu thun, als sich dieses Relief in hinreichender Entfernung aufgestellt zu denken, wo dann alle jene auffälligen Eigenthümlichkeiten des Vortrags, die uns so unangenehm zu berühren pflegen, von selbst verschwinden.

Lange Zeit hat dieses Denkmal für eines der ältesten griechischen Kunstwerke gegolten, welches wir durch Anschauung kennen. Heutzutage ist es durch das prachtvolle Harpyiendenkmal der Akropolis von Xanthos, welches nach dem British Museum versetzt worden ist, allerdings bedeutend verdunkelt worden. Während es im Styl und Vortrag mit demselben eine merkwürdige Uebereinstimmung zeigt, steht es ihm, wenigstens in seinem gegenwärtigen Zustand, an Feinheit der Durchbildung um vieles nach. Wahrscheinlich rührt diese Verunedlung von der ungleichen Behandlung, die es durch die Zeit erfahren hat, her, jedenfalls aber stammt es von einem ähnlichen uralten Grabmonument.

Eine mythische Ausdeutung dieses eigenthümlichen Figurencomplexes wird Niemand, der die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens kennt, wagen wollen. Wir müssen uns begnügen, den darin ausgedrückten Gedanken ganz im Allgemeinen zu fassen. Die auf hohem Thron sitzende Göttin, welche ein kleines Mädchen, das die rechte Hand nach ihrem Kinn hinaufstreckt, auf ihrem Schooss hält, ist mit einem fein gefältelten Aermelchiton und zierlich gebrochenem Mantelumwurf bekleidet. Die Umrisse, welche diese erhabene Gestalt darbietet, sind von einer wunderbaren Reinheit und das Linienspiel derselben ist so zart und edel, dass man dieses Beispiel benutzen könnte, um angehende Künstler mit der Wirkung eines solchen Grundelements der Composition bekannt zu machen. Der durchgreifende Charakter der Stylisirung

offenbart sich am meisten in den dreien der Hauptgruppe gegenüber aufgereihten Frauengestalten, von denen die vorderste gerade so hoch stehend ist, als die thronende Figur im Sitzen, während die zweite kaum die Hälfte der Höhe der ersten erreicht und die dritte wiederum noch mehr als die zweite verjüngt erscheint. Es ist klar, dass man durch diese Weise der Anordnung sogar die optische Wirkung fernender Körper stylistisch zu behandeln versucht hat, und in Betreff der geistigen Bedeutung der Nebenfiguren finden wir diese Art der Behandlung in griechischen Basreliefs der besten Zeit beibehalten, so dass die durch ihre sittlichen Eigenschaften hervorragenden Persönlichkeiten so dargestellt sind, als erschienen sie mehr im Vordergrund, während die geringfügigeren Wesen ganz im Geschmack unseres Denkmals kleiner angegeben sind. Ob diese drei Frauengestalten einen geschlossenen Verein bilden wie die Chariten, Horen oder Mören, wer mag es zu behaupten wagen? Sicher ist allein, dass die erste das Kind, welches auf dem Mutterschooss steht, mit einer festlichen Gabe, einem Kranz oder ähnlichem Symbol zu schmücken im Begriff ist.

Leider hat dieses interessante und kunstgeschichtlich wichtige Denkmal viele wesentliche Theile, die haben ergänzt werden müssen, eingebüsst. Das Gesicht der ersten jener drei Frauen ist ganz neu, das der Hauptfigur hat durch Abstossen der Nase gelitten. Auch die Hände der erwähnten Frauengestalt, welche den Kranz gehalten haben, sowie die des Kindes sind abgestossen gewesen, was, da die Mimik derselben sehr eigenthümlich ausdrucksvoll gewesen sein wird, doppelt zu beklagen ist.

46. Götterprocession in archaisirendem Styl.

Von einer ganz anderen Bedeutung als in dem eben betrachteten Relief sind die alterthümlich steifen Formen, welche die vier Göttergestalten wahrnehmen lassen, die auf der unter der Kämpfergruppe eingemauerten Marmorplatte zu einer feierlich sich daher bewegenden Procession zusammengereiht sind. Während dort ein langsam, aber organisch sich entwickelnder Bildungsvorgang wahrnehmbar ist, den wir auf einer bestimm-

ten Stufe antreffen, sehen wir hier eine bereits zur vollsten Freiheit des Darstellungsvermögens gelangte Kunst zu jener ältesten Schilderungsweise zurückkehren und alle diejenigen Eigenthümlichkeiten des plastischen Vortrags, welche ihr angehören, sorgfältig nachahmen. Dabei ist der in diesem Sinne bildende Künstler indess nicht im Stande, die ihm zu Theil gewordene Kenntniss der Natur und die Leichtigkeit, mit der er die Formen derselben zu handhaben gewohnt ist, zu verbergen. Man gewahrt, bei nur einiger Uebung, bald, dass er sich jener bereits ausgestorbenen Gebilde wie der Ausdrücke einer todten Sprache bedient und seine eigenen Gedanken oder Empfindungen mit einiger Mühe in diese Formeln hineinzwängt. Der Umstand, dass hin und wieder der Zeitgeschmack hinter dieser Maske sogar seine Neigung zum Barocken durchblicken lässt, macht es wahrscheinlich, dass dieses Relief nicht älter als Hadrian ist, obwohl es von einem viel früheren Urbild herstammen mag.

Hermes mit steifem Spitzbart, aufgebundenem Haar, conventionell gebrochener Chlamys und mit dem Heroldstab zwischen Daumen und Zeigefinger ist bei einer brennenden Ara angelangt und richtet den Blick mit ehrfurchtsvollem Ausdruck nach oben, als wolle er ein höheres Wesen bei der heiligen Opferhandlung anreden. Die drei anderen Gottheiten neigen dagegen ihre Häupter zur Erde, ohne die Augen aufzuschlagen. Minerva hat sogar den Helm vom Haupte genommen und trägt ihre Lanze mit abwärts gewandter Spitze auf der Schulter. Apollo, der mit einem Lorbeerkranz geschmückt ist und dessen Chlamys mit wunderlich gebrochenen Doppelzipfeln von beiden Armen herabhängt, hält in der Linken den Bogen und mit den beiden oben bezeichneten Fingern der Rechten in senkrechter Richtung den Pfeil. Diana endlich, die ihr auf der rechten Schulter befestigtes und quer über die Brust zurückgeschlagenes Obergewand in die Höhe genommen hat, hält mit den beiden ersten Fingern der Rechten eine lange, nach unten spitz auslaufende und mit mehreren Querbändern geschmückte Fackel, während ihre Schulter mit Köcher und Bogen bewehrt ist. Letzterer namentlich beschreibt so eigenthümliche Krümmungen, dass man deutlich

wahrnimmt, wie der Künstler die charakteristischen Merkmale des von ihm nachgeahmten Styls sehr oft in Sonderbarkeiten gesucht hat.

Wichtig ist diese Darstellung unter anderem für die genauere Kenntniss des hieratischen Ceremoniells, welches bei Festaufzügen, die mit dem Göttercultus in Verbindung standen, mit superstitiöser Gewissenhaftigkeit festgehalten worden zu sein scheint. Schwierig ist die Beantwortung der Frage, warum gerade Minerva zwischen dem Opferherold und dem delischen Zwillingspaar erscheint. Denn Niemand wird behaupten wollen, dass wir in dieser Composition nichts anderes als eine planlose oder gar willkürliche Zusammenreihung von Göttergestalten vor uns haben. Den Alten wird der tiefere, jedenfalls religiöse, nicht blos mythologische Bezug einer solchen Darstellung auf den ersten Blick klar gewesen sein. Uns gebricht dagegen jeder Anhaltspunkt, und es wird um so mehr gerathen sein, von jeder Art voreiliger Vermuthungen abzustehen, als wir nicht einmal darüber Gewissheit besitzen, ob wir nur ein Bruchstück einer grösseren Composition oder das Ganze vor uns haben. Aber wäre selbst letzteres der Fall, so wird man sich immer den ergänzenden Theil der Darstellung im Gedanken haben hinzufügen müssen, was dem antiken Beschauer, der die betreffende Schlussscene allezeit aus häufiger Anschauung gegenwärtig hatte, leicht geworden sein wird, wohingegen uns das Bild den Eindruck eines poetisch gefassten Räthsels macht, dessen Einzelschilderungen uns erfreuen und anziehen, während das Suchen nach dem Gegenstand, wovon die Rede ist, uns mit einer gewissen Pein erfüllt.

47. Alterthümliche Pallasstatue.

Neben dem Fenster steht links eine Pallasstatue von sehr alterthümlicher Bildung, welche bei Orte aufgefunden worden sein soll. Sie ist stark ergänzt, antik ist nur der Körper bis über die Kniee und die Maske. Das Oberhaupt war abgeplattet und man hat daher vermuthet, dass der Helm aus Erz beigefügt gewesen sei. Die Haarflechten sind sehr zierlich geordnet und zum Theil aufgebunden, zum Theil fallen sie in

breiten bandartigen Massen über die Brust herab. Die Aegis fällt hinten lang über den Rücken herab und ist durch einen Schlangengürtel an den Leib befestigt. Die Behandlung des Beiwerks verräth auch hier den späteren Ursprung des Kunstwerks, dessen Gesammterscheinung sonst auf eine sehr frühe Epoche hinweist. Leider hat der Marmor durch Scheuerung bei der indiscreten Händen anvertrauten Reinigung und Ergänzung stark gelitten, was die kunstgeschichtliche Bestimmung wesentlich erschwert.

48. Der Dreifussraub.

Das Basrelief, welches den Streit des Apollo und des Hercules um den von letzterem geraubten Dreifuss darstellt und das wir auf der Seite der Eingangsthür oben in der nach dem Fenster hin gelegenen Wand eingemauert sehen, scheint eine etwas freier gehaltene Copie nach einem berühmten alterthümlichen Vorbild zu sein, von dem wir mehrere Wiederholungen besitzen. Hercules mit der Löwenhaut gerüstet und mit Köcher und scythischem Bogen bewaffnet, hat den schweren delphischen Dreifuss auf seine Schulter genommen und bedroht den ihm nacheilenden Apollo, welcher das eine Ohr des heiligen Geräthes gefasst hält und es ihm zu entreissen sucht, mit seiner Keule. Apollo, dessen Bogen im Gegensatz zu dem des Hercules eine gerade Linie beschreibt, die an den Enden mit Ausbeugungen zur Befestigung des Sehnenstrangs versehen ist, hat die doppelzipfelige Chlamys über die Oberarme geworfen und trägt einen Lorbeerkranz. Die Haarflechten fallen zu beiden Seiten über die Brust herab und über dem Nacken bildet ein kleines Zöpfchen eine Schneckenlinie.

Wahrscheinlich, um die Verschiedenheit der angeborenen Anlagen beider Zeussöhne hervorzuheben und sie nicht als ein Ergebniss des vorgeschrittenen Alters des Hercules erscheinen zu lassen, hat der Künstler auch den letzteren unbärtig dargestellt. Die Vorliebe, mit welcher die Alten zur Schilderung dieses Tempelmährchens zurückgekehrt sind, beweist, dass es für sie eine allegorische Bedeutung gewonnen hatte, die zunächst wohl darin bestanden haben mag, dass körperliche Kraft und geistige Ueberlegenheit hier mit einan-

der in einen Conflict gerathen erscheinen, den nur Zeus selbst zu lösen vermochte. Von ihm wurde behauptet, er habe die streitenden Parteien durch einen Blitzstrahl getrennt.

49. Gruppe mimischer Tänzerinnen.

Das anmuthige Bruchstück eines Reliefs, welches dem vorher beschriebenen gegenüber eingemauert ist, stellt einen jener mimischen Tänze dar, in deren sinnvoller, echt künstlerischer Ausbildung die Alten unerschöpflich gewesen sein mögen. Die beiden Mädchen, welche hier vor einer Bühnenwand erscheinen, welche mit einer doppelten Pilasterstellung geschmückt ist, sind mit kurzen, über der Brust gedoppelten Gewändern, die schöne Falten werfen, bekleidet und mit einer eigenthümlichen aus Palmblättern geflochtenen Krone geschmückt. Die eine ist offenbar die Querpfeife blasend gedacht, wie aus der Lage der Hände und Arme und der Haltung des Hauptes hervorgeht, worauf die Alten bei derartigen Schilderungen grösseres Gewicht legten, als auf die materielle Andeutung des Instruments, das sich hier dem Basreliefvortrag so wenig fügen mochte, wie anderwärts die Waffen und ähnliches Beiwerk. Die andere begrüsst ihre süss flötende Gefährtin mit einem lebhaften Gestus, den wir uns vielleicht sogar mit Gesang begleitet denken dürfen. Die Bewegung und Haltung beider mit einander so schön contrastirender Gestalten ist voll Anmuth und Leben.

Aus den Blättercapitellen der Pilaster schaut eine arabeskenartig gebildete menschliche Gestalt hervor, welche mit beiden Armen das Laubwerk zurückzulegen scheint, wie um die dargestellte Handlung bequem belauschen zu können.

50. Thierzerfleischende Bacchantinnen.

Das Basrelief, welches unter der Fensterbrüstung angebracht ist, stellt drei jener von dionysischer Begeisterung erfassten Frauenwesen dar, welche mit den zappelnden Gliedern zerfleischter Thiere in einer Art von Tanzschritt daherwandeln. Der durch eine solche rhythmische Bewegung veranlasste Faltenwurf ist der Hauptgegenstand des künstlerischen Vortrags, welcher einen überraschenden Reichthum von Mo-

tiven entwickelt. Die ganze Darstellung beruht auf berühmten Vorbildern, die in verschiedenen Compositionen auf gleiche Weise wiederkehren.

51. Kelternde Satyrn.

Rechts von dem Fenster, auf der Seite, wo das Relief mit dem Dreifussraub eingemauert ist, befindet sich am unteren Sockel ein kleines Friesstück, welches das Kelterfest auf eine poetische Weise versinnlicht. Zwei Satyrn, welche einen aus Stricken oder Binsenseilen gewundenen Kranz mit beiden Händen gefasst halten, schlagen ein Rad über einer mit Trauben gefüllten Kufe. Ein anderer Satyr, der diesen eigenthümlichen Keltertanz mit den Doppelflöten begleitet, giebt den Tact durch das Treten des Crupeziums oder der Guckukklappe an, wobei er voll ausgelassenen Jubels hoch emporspringt. Auf der anderen Seite kommt ein Silen mit gefülltem Korb herbei, um die ausgetretenen Trauben durch neue zu ergänzen.

52. Bacchantinnen und ein Zwergsilen.

Unter dem alterthümlichen Relief ist ein Friesstück mit merkwürdiger Vorstellung eingelassen. Es stellt eine Gruppe zweier sich einander anfassenden Frauen dar, von denen die eine ein Tympanum zu halten scheint, während die andere einen Hund an den Vorderpfoten nach sich schleift. Beide zeigen eine feierliche Haltung, mit der die komische Erscheinung eines die Doppelflöten blasenden Silen, der ihnen voraneilt und lustig aufspielt, auf das wunderlichste contrastirt. Letzterer ist von auffallend kleinen Verhältnissen, so dass man unwillkürlich an einen Zwerg denken muss. Es wäre indess nicht unmöglich, dass er als eine nebensächliche Erscheinung so klein gebildet sei, wie dies bei ähnlichen Reliefdarstellungen öfter vorkommt.

Dieses Relief, welches sich auch durch eine gewisse Strenge der Vortragsweise, die man als hieratisch anzusprechen gewohnt ist, auszeichnet, stammt aus der Sammlung der Villa Mattei.

53. Verehrung des neugeborenen Dionysos.

Dem eben beschriebenen Relief gegenüber ist an der entsprechenden Stelle des Sockels das Bruchstück des Frieses eines Sarkophagdeckels eingelassen, auf dem der neugeborene Dionysos inmitten der mit seiner Pflege betrauten Nymphen dargestellt ist. Die eine sitzende hat ihn auf dem Schooss, während die zunächststehende ihre Arme nach dem kleinen Säugling ausstreckt und die dritte sich ihr anschliesst. Während in dieser Frauengruppe die Liebe zu dem lebensfrohen Kinde sich in reinster Weise offenbart, naht demselben ein greiser Satyr mit dem Ausdruck tiefster Verehrung, voll Verlangen, den Göttersprössling anzubeten und ihn an seine Brust zu drücken. Hinter ihm steht ein jugendlicher Satyr, der seine Blicke ebenfalls auf den feierlich begrüssten Knaben gerichtet hat, ohne sich jedoch mit der Kundgebung seiner Freude in gleicher Weise zu beeilen.

Links hinter der sitzenden Dionysosamme erscheint abgewandt stehend eine Frau, welche zu einer anderen Scene gehört, die hier angereiht war. Sie hält beide Arme vor sich hin und wir werden sie uns bei der Geburt des Dionysos gegenwärtig zu denken haben. Denn aller Analogie zufolge ist diese in der Fortsetzung dieses Deckelfrieses dargestellt gewesen. Den Verlust dieses Theils der Composition können wir nicht genug beklagen, da wir durch die gerade in einem solchen Zusammenhang auftretende Schilderung über manche Wendungen der Dionysossage hätten Aufschluss erhalten können. Es ist in der That ein eigenes Geschick, dass wir um so viele ähnliche Darstellungen, die man vorzugsweise für die Deckelfriese der Dionysossarkophage ausgewählt zu haben scheint, gekommen sind, während sich die gangbaren Schilderungen des bacchischen Sagenkreises in so grosser Anzahl erhalten haben. Der Grund liegt zum Theil darin, dass die Steinsärge selbst anderweitig verwendet werden konnten, theils als Brunnenkasten, theils als Friesstücke zum Schmuck von Façaden, während die Deckelstücke als unscheinbar verzettelt wurden.

54. Geflügelter Satyr mit einem Panther spielend.

In den Sockel der zur Rechten des Fensters aufgestellten Statue ist das Bruchstück eines jener bacchischen Reliefs eingelassen, die sich durch eine sinnvolle Andeutung der Scenerie auszeichnen. Auf einem von drei Löwenklauen getragenen Tisch steht eine mit Kranzgewinden geschmückte Prachtvase und dahinter ist ein an den Zweigen eines Baumes festgehefteter Teppich ausgebreitet. Rechts steht ein mit dem Thyrsus versehener Satyr, welcher auf seinem ausgestreckten rechten Fuss einen Panther, den er spielend aufreizt, wiegt. Die aus der Schulter dieses Satyrs hervorwachsenden Flügel erinnern an den beschwingten Dionysos, zu dessen Gefolge er zu gehören scheint. Weiter lässt sich in der Deutung dieser vereinzelten Vorstellung nicht gehen, da die andere Hälfte derselben fehlt.

55. Venus auf dem Seedrachen.

Das anmuthig gedachte kleine Friesrelief, welches in den Sockel des etruskischen Sarkophags zur Linken des Fensters eingelassen ist, stellt die Liebesgöttin auf einen Seedrachen hingestreckt dar. Sie hat einen der kleinen Eroten, welche sie neckend umschwärmen, bei dem Arm gefasst und zieht ihn durch die Lüfte nach sich. Der poetische Scherz ist mit heiterer Grazie behandelt und erinnert an die Tändeleien der griechischen Anthologie, die stets einander gleichen und sich doch nie in ermüdender Weise wiederholen.

56. Q. Lollius Alcamenes.

Links neben der archaisirenden Götterprocession ist in denselben Sockel ein kleines Relief mit einer wunderlichen Vorstellung eingelassen, deren Deutung bis jetzt keinem Archäologen hat gelingen wollen. Der Grund davon mag darin zu suchen sein, dass es sich um einen römischen Gebrauch handelt, von dem wir anderweitig keine Kunde haben. Ein römischer Magistrat, der durch die über seinem Haupte angebrachte Inschrift als Q. Lollius Alcamenes und noch oben-

ein als Decurio und Duumvir bezeichnet ist, sitzt auf einer Art von Sella curulis und hält mit der Linken eine kleine Büste empor, die er mit sichtlichem Wohlgefallen betrachtet, während er in der Rechten einen Griffel oder Modellirstecken bereit hält, ganz so, als ob er etwaige Mängel noch verbessern wolle. Dass man aber an keine Bildhauerwerkstätte zu denken habe, beweist der vor seinem Thronsessel aufgestellte Altar, in dessen Flammen eine verschleierte Frau eine Weihrauchkugel zu werfen im Begriff ist. Dies deutet offenbar auf eine Familienfeier, und da auch andere Vorstellungen von Römern bekannt sind, die ähnliche Büsten halten, unter anderen die barberinische Statue, welche der Ciceronenwitz für Brutus mit den Häuptern seiner beiden Söhne erklärt hat, so glaube ich vermuthen zu dürfen, dass die fragliche Ceremonie auf den echt römischen Gebrauch, die Ahnenbilder in der Vorhalle des Hauses aufzustellen, Bezug habe, zumal wir wissen, dass diese von Wachs waren. Dass aber die Büste, welche unser Q. Lollius Alcamenes emporhält, aus solch einem leichten Material gewesen sein muss, geht aus der Weise, wie er sie handhabt, hervor. Wäre nicht der Zuname einem der berühmtesten Bildhauer des griechischen Alterthums entlehnt, was nicht ohne Absicht geschehen zu sein scheint, so würde ich vorschlagen, den Griffel auf die Einzeichnung der Dedicationsinschrift, die bei einem Act, wie wir ihn hier voraussetzen müssen, nicht fehlen durfte, zu beziehen. Jedenfalls wird man diese merkwürdige Darstellung mit besserem Erfolg und grösserem Nutzen für die römischen Privatalterthümer, als für die Kunstgeschichte ausdeuten. Denn sollte jener Alcamenes hier wirklich auch als Modelleur figuriren, so ist dies für letztere ziemlich gleichgültig, und dass man die plastische Masse, namentlich, wie in diesem Falle, das Wachs mit dem Modellirstock bearbeitet haben wird, wie dies auch bei uns geschieht, versteht sich von selbst. Dagegen würde es nicht unwichtig sein, zu erfahren, auf welche Weise man bei Herstellung, Prüfung und Einreihung der Bilder der Vorfahren zu Werke gegangen sei, da diese doch aller Wahrscheinlichkeit nach einer Beaufsichtigung und Controle unterworfen gewesen sein werden, wie in neueren Zeiten die Wappenfel-

der, Abzeichen der Adelsgrade und alles was mit der Ahnenprobe zusammenhängt.

57. Vier etruskische Sarkophage aus Alabaster.

Die Aschengefässe aus Alabaster, welche in manchen Nekropolen Etruriens, vorzugsweise in der von Volterra, in Unzahl aufgefunden worden sind, geben sich durch die Reliefs, mit denen die Vorderseite, und noch mehr durch die Figuren, mit denen der Deckel geschmückt ist, als rohe, handwerksmässige Kunsterzeugnisse zu erkennen, welche weder einen ästhetischen Genuss, noch eine wissenschaftliche Befriedigung zu gewähren im Stande sind. Denn da die meist der griechischen Heldensage entnommenen Gegenstände in einer Weise behandelt zu sein pflegen, welche der Deutung kaum irgend einen sicheren und festen Anhaltspunkt darbietet, so vermögen wir nur sehr selten mit diesen Schilderungen in's Klare zu kommen. Der Kern der Darstellung ist gewöhnlich griechisch, während der Chor sich aus jenen wunderlich gebildeten Dämonen zusammensetzt, die die Etrusker bis in die spätesten Zeiten beibehalten haben. Kehrten nicht manche dieser Schilderungen auf dieselbe Weise öfter wieder, so würde man versucht sein anzunehmen, Ungeschick oder Willkür habe sie so verunstaltet. Es geht aber durch die Masse dieser Denkmäler eine gewisse Tradition hindurch, welche auf soliderem Grund zu beruhen scheint.

In diese Sammlung sind vier jener Steinsärge aufgenommen, deren wir blos deshalb Erwähnung thun, weil sie in Rom die besten Beispiele dieses Zweiges etruskischer Kunstindustrie darbieten. Auch ist es nicht unwichtig, gerade in dieser Umgebung von wirklich alterthümlichen und archaisirenden Denkmälern einen Blick auf diese rohen Erzeugnisse zu werfen, die alles dessen entbehren, was jene älteren Kunstwerke so streng stylgerecht erscheinen lässt, und das Uralte nur in einer steifen und ungefügen Vortragsweise suchen, während in Nebendingen eine gewisse Handfertigkeit durchblickt.

Der erste dieser Sarkophage stellt einen Centaurenkampf, der andere die Flucht des von den Furien verfolgten Orestes

zu dem Altar des Apollo dar, wo ihn sein Freund Pylades gegen den Andrang der grausen Schwestern zu vertheidigen sucht. Diese Vorstellung ist eine der klarsten. Dagegen bereitet die gegenüber befindliche des sogenannten Echetlos dem Ausleger schon manche Verlegenheit. Ein mit grossem argivischen Schild bewaffneter Krieger hat seinen Gegner mitten im Kampfgemenge niedergeworfen und setzt ihm ein Geräthe in den Nacken, in dem man nichts anderes als den Pflug zu erkennen vermag, mit dem der Heros Echetlos, die Personification des marathonischen Landvolks, an der mörderischen Schlacht gegen die Perser theilgenommen haben sollte. Zu beiden Seiten lauern die Dämonen der Unterwelt, mit denen sich die Phantasie der Etrusker, ganz im Gegensatz zu der der Griechen, mit Vorliebe beschäftigt hat, auf die Beute, wie die Raubvögel ein Schlachtfeld umkreisen sollen.

Die schwierigste Darstellung ist die der vierten Urne, welche sich auf die gewaltsame Einschiffung einer königlichen Frau bezieht, deren Schätze ihr vorangetragen werden. Ihrer harrt ein auf einem Stuhl am Strand sitzender Heros, während der Fährmann am Steuer steht. Hier ist die Composition nicht ohne Verdienst; dieses aber wird geschmälert durch die Rohheit und Undeutlichkeit des Vortrags. An den Raub der Helena zu denken, liegt am nächsten, und für den Paris dürfte die am Ufer halb abgewandt sitzende Figur nicht ungeeignet scheinen. Aber während man den dargestellten Gegenstand zu erhaschen meint, entzieht er sich unserem Verständniss auf's Neue durch allerlei Widersprüche, welche bei näherer Betrachtung auftauchen. Gehört die Figur an der äussersten Rechten zur Darstellung selbst und nimmt sie an der Handlung Theil, was bei dieser Classe von Bildwerken nicht so leicht festzustellen sein dürfte, so würde der gänzliche Mangel an Unterweltsdämonen in dieser Vorstellung auffallen müssen. Sind dagegen die der widerspenstigen Entführten Gewalt anthuenden Männer aus dem zahlreichen Gefolge des Schattenfürsten hier erschienen, so erhält die ganze Schilderung eine durchaus veränderte Bedeutung. Die Lösung solcher Zweifel dürfte aber bei unserer gegenwärtigen Kenntniss der etruskischen Alterthümer, die so oberflächlich und unsicher wie die

der Sprache dieses merkwürdigen Volksstammes ist, kaum möglich sein, weshalb wir uns begnügen müssen, im Allgemeinen auf den bizarren Charakter dieser Denkmäler hingedeutet zu haben.

58. Aesop.

In dem letzten nach der Rückseite des Palastes hin gelegenen Zimmer ist die geist- und lebensvolle Statue des Aesop aufgestellt, jenes berühmten Fabeldichters, den die Alten den sieben Weisen anreihten, die er an praktischer Gabe, den Grossen der Erde auf eine harmlose Weise die Wahrheit zu sagen, übertroffen haben soll. Er wird als Sclave und als Phrygier bezeichnet. Zudem soll er missgebildet gewesen sein. Der letzteren Angabe, welche aus nicht ganz zuverlässiger Quelle stammt, entspricht auf das überraschendste dieses merkwürdige Bildniss, das mit dem Charakter jenes witzigen Dialektikers wunderbar stimmt. Wir glauben von seinen Lippen die wunderbaren Erzählungen zu vernehmen, die sich auf eine verkehrte Welt zu beziehen scheinen, während sie nichts anderes als das Spiegelbild unserer eigenen Umgebung darbieten. Dabei fixirt er uns mit einem so durchbohrenden Blick, dass wir unseres Herzens Regungen nicht vor ihm verborgen halten zu können meinen. Sein Aussehen hat mehr von einem Sclaven als von einem Freien, und der Ausdruck ist weniger der eines Dichters als eines scharfsinnigen Denkers.

Man sollte es für unmöglich halten, dass ein solches von dem individuellsten Leben beseeltes Bildniss nicht auf leibhaftiger Anschauung beruhe. Und doch ist mit Sicherheit anzunehmen, dass, wenn man auch den Aesop selbst nicht für eine mythische Persönlichkeit erklären wollte, wie dies von Seiten der gelehrtesten Literarhistoriker mit überzeugenden Gründen geschehen ist, diese Schilderung seiner Persönlichkeit durchaus auf keiner urkundlichen Ueberlieferung beruht, sondern ein Idealgebilde ist, welches gleichzeitig so naturalistisch gehalten ist, dass wir den wunderbaren Mann, der als Sclave mit Königen verkehrt und als humoristischer Erzähler an-

sprucbsloser Geschichten sich den weisesten Männern Griechenlands beigesellt, vor uns zu sehen meinen.

Es wird berichtet, dass Lysipp oder dessen Schüler Aristodemos das Porträt des Aesop gemacht habe. Von einem dieser Beiden stammt daher höchst wahrscheinlich dieser genial gechaffene Typus, an dem wir besser wie an irgend einem anderen Denkmal lernen können, dass ein vollkommenes Kunstwerk nicht durch den Gegenstand bedingt ist, sondern selbst des von Natur Hässlichen Herr zu werden vermag. Denn das Schaffen im Sinne der Natur feiert hier einen seiner herrlichsten Triumphe, und wenn man sich zu einer Anschauung zu erheben weiss, die von den äusseren Reizen und Widerwärtigkeiten der körperlichen Erscheinung unabhängig ist, so wird man vor diesem Bilde, so widersprechend und wunderlich dies auch klingen mag, desselben Genusses theilhaftig werden, den uns sonst nur die formelle Vollendung des irdischen Daseins oder das, was man gemeinhin Schönheit nennt, zu gewähren im Stande ist. Es handelte sich bei Darstellung dieser wunderbar gearteten Individualität um nichts Geringeres, als den Bildungstrieb in alle die Irrwege zu verfolgen, die ihn jeden Augenblick dem unvermeidlichen Untergang nahe zu bringen scheinen, während er schliesslich zwar nicht physisch, aber in geistiger Beziehung ein Ergebniss erzielt, welches die Anstrengungen und Bestrebungen der gesundesten Naturen in manchem Betracht weit hinter sich zurücklässt. Ist es doch, als ob der Menschengeist nur in solchen Kämpfen, wie sie uns dieser Körperbau veranschaulicht, zu der eigenthümlichen Verfeinerung gelangen könne, die sich als Scharfsinn offenbart und die Meister der Weisen in Widersprüche zu verwickeln, letztere aber eben so überraschend zu lösen versteht. Die Gabe der Dialektik tritt hier mit blitzenden Waffen auf und macht auf denjenigen, welcher die physiognomische Bedeutung der Erscheinung zu würdigen versteht, einen wahrhaft vernichtenden Eindruck. Dabei ist es höchst merkwürdig zu beobachten, wie auf dem geistigen Gebiet sich das Urkräftige in ganz ähnlicher Weise kund giebt, wie uns auf dem Bereich des physischen Daseins der Volksglaube das Urgewaltige vorzuführen pflegt. Dieser

nämlich schildert bekanntlich in Folge einer von tiefem Instinct geleiteten Anschauung das Riesige als zwerghaft, und die vernichtendste Spitzfindigkeit und Geistesklarheit tritt uns hier in der Ueberlieferung wie oft auch im Leben als krüppelhaft entgegen.

Es fragt sich, ob vor Lysippus selbst der griechischen Kunst es möglich gewesen sein würde, ein solches reales Idealgebilde zu schaffen. An der Darstellung desselben bewährt sich die von ihm eingeleitete Naturanschauung wahrhaft glorreich.

59. Statuette des Diogenes.

In der letzten Nische der Rückwand ist eine Marmorstatuette zu bemerken, welche den Diogenes von Sinope darstellt. Die Auffassung ist der des Charakters des Aesop ziemlich nahe verwandt, und obwohl vorausgesetzt werden darf, dass derselben eine persönliche Anschauung zu Grunde liege, so zeigt sich eine solche doch auch hier durch und durch ideal verarbeitet. Der berühmte und wegen seiner Charakterkraft staunenswerthe Sonderling tritt uns in hohem Greisenalter entgegen, so dass die Dürftigkeit, in der er den Stützpunkt seiner sittlichen Unabhängigkeit gesucht hatte, sich bis zur absoluten Hülfslosigkeit steigert. Dass er jedem Besitz entsagt habe, hat der Künstler dadurch angedeutet, dass er ihn, offenbar in Widerspruch mit der gemeinen Wirklichkeit, ganz nackt gebildet hat. Der Stab, auf welchen er die wanken Glieder stützt, ist die einzige Hülfe, welche er nicht entbehren gelernt, ja die ihm das Alter aufgedrängt hat. Denn obwohl beide Arme mit ihren Attributen neu sind, so geht doch aus der ganzen Haltung des Oberkörpers hervor, dass er sich des Stabs bedient.

Höchst ausdrucksvoll ist der Kopf, welcher bereits tief vorwärts gesenkt ist, dessen lebendiger Ausdruck aber die Geistesschärfe wahrnehmen lässt, mit welcher er alle Verhältnisse des sittlichen Daseins durchdringt und ihre Hohlheit schonungslos aufdeckt. Bei der Einzelstellung, die er dem Leben und der menschlichen Gesellschaft gegenüber eingenommen hat, ist er in der That jedem Einfluss von aussen her

unzugänglich. Nur das, was einen inneren Vorwurf bei ihm zu wecken vermag, bringt ihn in Aufregung, und man sieht es ihm an, dass er eine eben so strenge Selbstcontrole übt, als die Sichtung der Gebrechen anderer scharf ist. Der rastlosen Uebung in der Entsagung, in der Abtödtung jeder Empfindlichkeit, ja in der willigen Hinnahme des nicht blos Schmerzlichen, sondern seiner Natur nach Widerlichen, verdankt er das unvertilgbare Gepräge, mit dem er den inneren Werth seines sittlichen Daseins bezeichnet wissen wollte.

Die Prüfung der meist sagenhaft überlieferten Nachrichten, welche sein Leben und Wirken betreffen, sollte billig mit der Zergliederung der Charaktereigenschaften, die dieses und ähnliche Bildnisse des berühmten Cynikers wahrnehmen lassen, beginnen. Denn obwohl sie uns nur das Ideal zeigen, welches das Alterthum selbst sich aus den zerstreuten Zügen dieser merkwürdigen Persönlichkeit gebildet hatte, so werden wir doch dadurch mit der Gesammtanschauung bekannt, die man von seinem eigenthümlichen Treiben gewonnen hatte. Dass dieses vorzugsweise auf die Tilgung des Zaubers gerichtet war, welchen die äusseren Verhältnisse, unter denen der Mensch ins Leben tritt, auszuüben pflegen, wird uns aus der Betrachtung seiner Erscheinung recht deutlich. In dieser Beziehung unterscheidet er sich von den Schülern und Nachfolgern des heil. Ignatius, mit denen er sonst in so vielen von einander unabhängigen Versuchen der absoluten Selbstverleugnung wunderbarer Weise übereinstimmt, wesentlich. Denn diese beugen sich vor weltlichem Glanz in eben dem Maasse, in welchem sie sich ihm selbst entziehen, während Diogenes auch darin mit der Vergangenheit gründlich und in Wahrheit gebrochen hat, dass ihm die historisch gewordene Grösse durchaus nicht zu imponiren vermag. Insofern ist die Reaction, welche er gegen die alles verweltlichende Herrschermacht des macedonischen Hofes eingeleitet hat, eine durchgreifendere gewesen, als die des Jesuitenordens gegen die Prachtgelüste des sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderts. Denn obwohl von den Mitgliedern des letzteren Dinge berichtet werden, die das Alterthum selbst dem Diogenes nicht nachzurühmen vermag, so ist mir doch von ihnen kaum ein Zug

bekannt, der an die Weise erinnert, in welcher der Schüler des Antisthenes dem grossen Alexander entgegnet haben sollte. Unsere Statuette macht uns die höhere Wahrheit, welche diese Anecdote birgt, begreiflich und ganz besonders die Wirkung jener berühmten Antwort, die, von solchen Lippen abgesandt, nothwendig das Herz des stolzen Welteroberers vernichtend durchbohren musste. Denn darin offenbart sich vorzugsweise seine unwiderstehliche Charakterkraft, dass jene Schlagworte, die ihm als sogenannte Chrien nachgerühmt werden, das Herz jedes edlen und strebsamen Menschen mit Sympathien erfüllen, die sich beim Alexander durch den merkwürdigen Ausruf kundgaben: „Wäre ich nicht Alexander, so möchte ich Diogenes sein!"

60. Basrelief mit dem Brustbild des Hadrian.

Neben der Thür, welche zu den hinteren Gemächern führt, ist ein kleines Basrelief auf einem Grund von Lapislazuli aufgesetzt, welches aus der Verlassenschaft des Sadoletto stammt. Dieser hielt es deshalb besonders werth, weil er das Bildniss des Persius in demselben zu besitzen meinte. Es zeigt eine sorgfältige, feine Ausführung und man bemerkt das Bestreben des Künstlers, die dargestellte Persönlichkeit im Sinne der späteren Zeit zu idealisiren. Der Bart weist entschieden auf die Zeit des Hadrian hin und mir scheint dieser Kaiser selbst gemeint zu sein. Der Epheukranz deutet an, dass er ähnlich wie sein Liebling Antinous als Dionysos gedacht ist. Durch diese Art der Apotheose hat sein Charakter eine beträchtliche Milderung erfahren, auch scheint er jugendlicher gefasst zu sein, als dies bei den anderen Bildnissen, die wir von ihm besitzen, der Fall ist.

61. Apollo Sauroktonos.

In der mittleren Nische der Rückwand ist die anmuthige unterlebensgrosse Bronzestatue des eidechsentödtenden Apollo aufgestellt, welche der Cardinal Alexander Albani in einer unter der Kirche St. Balbina gelegenen Vigna ausgegraben und vor Freude über den seltenen Fund selbst nach dem Wagen geschleppt hatte. Sie ist eine ziemlich freie Nachbildung

des uns aus anderen Wiederholungen bekannten berühmten Marmorstandbilds des Praxiteles. Leider hat das Werk bei der Herstellung mehrfach gelitten, was die Schönheit des Gesammteindrucks nicht unbeträchtlich schwächt. Die Schenkel sind gebrochen gewesen und die Hände sind geflickt. Die eingesetzten Augen sind neu, auch der nebenanstehende Baumstamm.

Trotz aller dieser Unbilden bietet diese Bronze im Einzelnen viele Schönheiten dar, und die zarten Verhältnisse treten namentlich in einem solchen Format in manchem Betracht noch angenehmer und schärfer hervor, als im Marmor.

62. Pallas Hippia.

Die kleine Pallasstatue, welche in der Nische zur Linken des Apollo aufgestellt ist und aus dem Nachlass der Königin Christina von Schweden stammt, scheint uns den Typus eines berühmten Standbildes erhalten zu haben, von dem sonst nur die Gemmen, diese aber mehrfach Zeugniss ablegen. Die Anordnung der Gewandmassen kommt zwar in mehreren Marmorstatuen ähnlich vor, neu ist dagegen der sehr eigenthümliche Helmschmuck. Zu jeder Seite der den Scheitel krönenden Sphinx nämlich ist ein Flügelross angebracht und zehn andere Pferdeköpfe bilden den Saum des Stirnbands. Da eine solche offenbar mit Absicht hervorgehobene Symbolik nicht bedeutungslos sein kann, so wird es zweckmäsig sein, die hier dargestellte Göttin vorläufig als Rosselenkerin oder Hippia zu bezeichnen.

Leider hat die sonst schöne Bronze dadurch, dass der Bruch des unteren Gewandstücks schlecht zusammengesetzt worden ist, einen Theil ihrer schönen Wirkung eingebüsst.

63. Verschleiertes Pallasidol.

Die verschleierte Marmorstatuette, welche in der zwischen beiden Fenstern befindlichen Nische steht, ist durch Helm und Schild, welche unter der Verhüllung noch deutlich zu erkennen sind, als das Bild einer Minerva bezeichnet und mahnt daher unwillkürlich an das verschleierte Bild von Saïs, da wir wissen, dass die Alten die berühmte Göttin von Aegypten der

griechischen Pallas Athene gleichstellten und letztere sogar unter dem Beinamen der Saïtis auf dem Berge Pontinos bei Lerna verehrten. Diese seltsame Darstellung erinnert zugleich an den Gebrauch, dessen bei den Kallynterien, freilich nur flüchtig, Erwähnung geschieht, das mit neuem Peplos angethane Götterbild verschleiert zu halten. Vielleicht dass es einmal einer der gelehrten Erläuterer dieser uralten Tempelsitte der Mühe werth findet, auch ein solches, zwar stummes, aber nicht weniger vernehmbares Zeugniss in den Kreis seiner Untersuchungen mit aufzunehmen, was man bis jetzt entweder verschmäht oder versäumt hat.

64. Hercules.

Die schöne Bronzestatuette, welche in der Nische zur Linken des Fensters der Rückseite des Palastes aufgestellt ist, stimmt in den wesentlichen Theilen der Anordnung mit dem berühmten farnesischen Coloss überein, übertrifft diesen aber durch eine edlere Vortragsweise und selbst feinere Verhältnisse. Die Keule mit der Löwenhaut, auf welche der müde, von langer angestrengter Arbeit behaglich rastende Heros sich aufstützt, ist neu. Der Kopf ist sehr klein gebildet, was den ohnehin schlanken Körperbau noch riesiger erscheinen lassen würde, wenn wir uns die Statue bei einer einigermassen hohen Aufstellung in's Ueberlebensgrosse zurückversetzt denken wollten. Dass das Vorbild, von welchem diese kostbare Bronze stammt, von colossalen Verhältnissen gewesen ist, können wir aus der breiten, grossartigen Behandlung mit Deutlichkeit entnehmen. Der Gesichtsausdruck war ursprünglich durch die aus einem edleren Metall eingesetzten Augen bedeutend gehoben worden. Indessen tritt der Charakter des Helden auch jetzt, wo diese malerische Hülfe nicht mehr vorhanden ist, ziemlich kräftig heraus. Der etwas wilde, fast mürrische Blick dient der tiefen Gemüthlichkeit des hochherzigen Mannes gleichsam zum Hintergrund, und so trägt auch die sichtliche Wonne, mit der er sich nach langer Mühsal und schweren Sorgen der Ruhe ergiebt, nur dazu bei, seine unerschöpfliche, stets zu neuen Unternehmungen willige Thatkraft

auf dem Wege des Contrasts nur noch mächtiger und so zu sagen unverwüstlich erscheinen zu lassen.

65. Orgiastischer Satyr- und Mänadentanz.

Ueber der Einganstbür ist eine Marmortafel angebracht, die wahrscheinlich zu einem Fries gehört, wie das aus Bucranien und Rosetten bestehende Ornament am oberen Rand schliessen lässt. Auf derselben ist in Flachrelief eine orgiastische Tanzscene dargestellt, die sich durch Lebendigkeit und Geist, besonders aber durch einen sehr grossartigen Stylvortrag auszeichnet. Die den Thyrsus schwingende Bacchantin, welche mit gewaltsam zurückgeworfenem Kopf und weithin fliegendem Haar in einem schlafwachen Zustande sich rückhaltslos dem Freudenrausch ergiebt, ist mehr als irgend eine andere Darstellung alter Kunst geeignet, uns die unübertroffenen Schilderungen eines solchen Seelenzustandes, welche wir dem Euripides verdanken, zu veranschaulichen und gleichsam zur poetischen Wahrheit zu erheben. Leider ist nur der Oberkörper mit den Armen erhalten, da beide Ecken dieser Seite weggebrochen sind. Der ihr in ausgelassenen Sprüngen nachfolgende Satyr hält mit dem Zeigefinger der Linken eine Henkelschale so gefasst, als wolle er den Kottabos schlagen, wobei es darauf ankam, das in dem Gefäss enthaltene Nass so zu schleudern, dass es beim Anschlagen einen gewissen Schall hervorbrachte. In der Rechten trägt er einen Thyrsus eigenthümlicher Gestalt, welcher aus einem Baumstamm gebildet zu sein scheint, dessen Zweige kreisförmig abgestutzt sind. Auf dem Scheitel ragen drei gedrehte Zöpfe empor, die man für Hörner genommen hat, ohne zu bedenken, dass an dieser Stelle Hörner nicht naturgemäss hervorspriessen können. Was diese sonderbaren Abzeichen bedeuten, ist nicht klar, durch ihre Stellung erinnern sie aber eher an einen Hahnenkamm, als an irgend eine andere thierische Bildung. Der Gliederbau dieses von wilder Lust erfüllten Wesens zeigt äusserst grossartige Formen und eine strotzende Fülle unbändiger Naturkraft. Das Linienspiel, welches die einzelnen Körpertheile wahrnehmen lassen, ist durch eine überraschend harmonische Fügung und durch geschickte Ver-

meidung jedes trockenen Parallelismus ausgezeichnet. Auch ist die Erhaltung dieser Figur sehr günstig, da nur das linke Bein vom Knie abwärts neu ist. Der Raum, welcher zwischen den beiden tanzenden, durch geschickte Anordnung höchst kunstvoll mit einander verflochtenen Gestalten leer bleibt, ist durch eine symbolisch beigefügte Pantherkatze, die den hochaufjauchzenden Satyr anknurrt, ausgefüllt.

66. Statue einer tanzenden Bacchantin.

In der Gallerie, welche rechts an das Hauptgebäude anstösst, verdient zunächst die Statue einer tanzenden Bacchantin bemerkt zu werden, welche in der ersten Nische aufgestellt ist. Der Kopf, welcher zwar angestückt und nicht ganz glücklich aufgesetzt ist, zeichnet sich durch einen naiven Ausdruck süsser Lust aus, und diesem entspricht die anmuthvolle Bewegung der ganzen Gestalt. Ueber dem geschlitzten Chiton, welcher sich beim Vorsetzen des rechten Beines auseinander giebt und dieses bloss lässt, trägt sie ein Thierfell, welches die Anhängerin des Dionysos noch besonders kenntlich macht. Die Anordnung dieses Pelzschmuckes ist höchst geschmackvoll, und in der wohlberechneten Verbindung mit dem Faltenwurf des Gewandes bringt derselbe eine äusserst elegante Wirkung hervor.

67. Gruppe eines Satyrs mit dem Bacchuskind.

In der nächsten Nische steht die Gruppe eines Satyrs, welcher einen Knaben geschultert hat und mit wonniger Befriedigung nach ihm emporblickt. Die zahlreichen Wiederholungen, die von dieser lieblichen Composition auf uns gekommen sind, lassen auf ein im Alterthum berühmtes Vorbild schliessen. Es verdient daher auch dieses Exemplar Beachtung, obwohl der grössere Theil des Bacchusknaben neu und auch der Satyr nur bis zu den Schenkeln alt ist. Die Gesammtwirkung des schön gedachten Kunstwerks wird uns durch die ergänzten Theile, trotzdem dass diese von keiner Meisterhand herrühren, ganz gut veranschaulicht.

68. Marmorvase mit Mänadentanz.

In der Mitte der Gallerie ist eine glockenförmige Marmorvase aufgestellt, welche mit einem Basrelief geschmückt ist, das sechs jener reich drapirten Frauen, denen wir nun schon in mehr als einem Denkmal dieser Sammlung begegnet sind, zu einem orgiastischen Tanz verbunden zeigt. Die Henkel werden von Silensmasken gebildet und über denselben treten je zwei Mänaden paarweis einander gegenüber. Die beiden, welche mit Thyrsusstäben versehen sind, haben je eine gleichgesinnte Gefährtin in ihrem Gefolge, wobei die Rollen jedoch so vertheilt sind, dass die Thyiade, welche das zerstückte Zicklein gefasst hält, das eine Mal voranschreitet, das andere Mal hinten nacheilt. Der Restaurator, welcher diese sinnige Anordnung nicht verstanden hat, ist so weit gegangen, das herabhängende Thier wegzumeisseln und ihr statt dessen einen Kranz in die Hand zu geben, weil er diesen in der Hand ihrer Gefährtin bemerkte. Das andere Paar, welches sich über dem zweiten Henkel begegnet, bietet einen merkwürdigen Contrast dar, indem die eine die Handtrommel rührt und tief in sich selbst versenkt erscheint, während die andere, deren Nebris von den heftigen Sprüngen weit hinten nachflattert, das beim Hinterlauf erfasste Reh über die Schulter wirft und das Messer zu dessen blutiger Zerstückelung in toller Lust bereit hält. Dabei wirft sie ihr Haupt krampfhaft zurück und giebt sich ihrer wilden Leidenschaft widerstandslos hin. Die andere Thierschlächterin dagegen, welche der einen Thyrsusträgerin beigesellt ist, hat sich bereits ausgetobt und wandelt mehr still und in sich gekehrt vor sich hin. Sämmtliche Gestalten zeichnen sich durch eine wahrhaft kunstvolle und harmonische Anordnung aus und stammen jedenfalls von sehr berühmten Vorbildern ab. Bei ihrer gegenwärtigen decorationsartigen Verwendung haben sie natürlich von dem Geist, der die Urbilder erfüllt haben muss, nur sehr wenig bewahrt. Dennoch lassen sie uns denselben auch in solcher Vereinzelung und allmäligen Abschwächung ahnen. Wenn wir die Andeutung der alten Schriftsteller recht verstehen, so ist es kein anderer, als der des Skopas, der in dieser Richtung das Ausgezeichnetste geleistet zu haben scheint.

69. Numa.

Die dritte der vor den Fensterpfeilern aufgestellten Hermen stellt einen bärtigen Mann königlichen Ansehens dar, in dem man den Numa zu erkennen glaubt. Der Schleier, mit dem das Hinterhaupt verhüllt ist, scheint in der That ein passendes Abzeichen für den Nachfolger des Romulus zu sein, dem der durch diesen gegründete Staat seine religiösen Satzungen verdankte. Für den Saturn, den man sonst gewöhnlich auf diese Weise dargestellt sieht, würde der friedliche, heitere Ausdruck dieses patriarchalischen Kopfes sich kaum eignen. Trotzdem, dass wir den Numa Pompilius auf römischen Familienmünzen unverschleiert antreffen, wird es daher erlaubt sein zu vermuthen, dass er unter einem ähnlichen Bilde im Andenken der Quiriten fortgelebt habe.

70. Bacchischer Kopf.

Von besonderer Schönheit ist die fünfte Herme dieser Reihe, der man die willkürliche Benennung Korinna beigelegt hat. Aller Analogie zufolge ist in derselben ein bacchisches Wesen, vielleicht der jugendliche Dionysos selbst, vorgestellt, der mit einem ähnlichen mannweiblichen Ausdruck öfter auftritt. Die Mannigfaltigkeit der Typen, die sich auf diese Gottheit beziehen, ist in der That staunenswerth, dabei sind alle charaktervoll und gehaltreich, uns aber pflegt das innere Verständniss der reizenden Formen zu fehlen, welche sie darbieten. Es ist kaum abzusehen, wann die Archäologie einmal zur systematischen Uebersicht aller dem Dionysoskreis angehörigen Göttererscheinungen gelangen soll, da bis jetzt die meisten derselben auf eine schnöde Weise vernachlässigt worden sind.

71. Hochzeit des Peleus und der Thetis.

In dem anstossenden von zwei Säulen getragenen Cabinet ist ein Sarkophag von seltener Erhaltung und Schönheit zu bemerken, auf dessen Vorderseite die Hochzeit des Peleus und der Thetis dargestellt ist. Das neuvermählte Paar erscheint dem hergebrachten Ritus gemäss thronend, die Braut noch verschleiert. Hephästos reicht dem Helden das Schwert

dar, Pallas bringt Helm und Lanze für ihn herbei. Hierauf folgen die Horen mit allen Gaben des Jahres: die des Herbstes, als die reichste, schreitet mit Geflügel, Hasen und Eber voran. Ihr reiht sich die des Sommers an mit Früchten und Heerdenvieh, das Haupt durch ein Tuch gegen die Strahlen der Mittagssonne geschützt. Sie blickt nach ihren beiden jüngeren Schwestern zurück, von denen die Hore des Frühlings ein Blumengehänge herbeibringt und die des Winters einen Schurz voll Saatfrüchte. Wir dürfen uns unter denselben Nüsse denken, die bei Hochzeiten ausgetheilt zu werden pflegten. Der Chor der fackeltragenden Knaben ist durch eine kleiner gebildete Figur angedeutet, welche die Fackel umgekehrt hält. Den Schluss bildet ein Camillus ebenfalls mit der Fackel, welcher die Vase mit den Strennen trägt. Eris, die nicht geladen worden war, wird von dem Eros als schlimmer, eindringlicher Gast fortgestossen.

Der Deckel ist mit einer Tritonmaske, von Seeungeheuern und Fischen umgeben, geschmückt. Auf den Seitenflächen erblicken wir rechts den Poseidon, welchen ein Seedrache wie ein Hund anbellt, links einen Amor, welcher mit Sonnenschirm auf einem gezäumten Delphin reitet. Beidemal ist am felsigen Ufer ein Ruder aufgepflanzt, welches der Schmuck von Seemannsgräbern zu sein scheint.

In die Darstellung der Hochzeitsfeier sind allem Anschein zufolge Gebräuche aufgenommen, die man als ausschliesslich römisch zu betrachten pflegt. Der Umstand, dass wir von dem, was bei den Griechen Sitte war, so wenig und dies nur durch zufällige Erwähnung wissen, mag uns gestatten, die im Geist der idealen Kunst durchgeführte Schilderung mit Hülfe der Angaben, die wir von der Hochzeitssymbolik der Alten im Allgemeinen besitzen, auszudeuten.

72. Colossalstatue des bärtigen Bacchus.

In dem kleinen Durchgangszimmer, welches an das eben erwähnte Cabinet anstösst, steht eine jener Colossalstatuen des Dionysos, denen man die willkürliche und irrige Benennung eines Bacchuspriesters beizulegen pflegt. Schon der Umstand, dass der nemliche Typus in seiner alterthümlichen

Starrheit öfter wiederkehrt, hätte eine solche Bestimmung verdächtig erscheinen lassen sollen. Eine genauere Betrachtung dieser Classe von Idolen lehrt aber, dass sie entschieden von Cultusbildern abstammen und es dürfte mit der Zeit möglich werden, sie auf irgend ein berühmtes Simulacrum zurückzuführen. Das feingefältelte Gewand, die conventionelle Stellung, der ganze Ausdruck weist auf ein frühes Alterthum hin, dessen charakteristische Eigenthümlichkeiten man freilich nur ganz äusserlich festzuhalten vermocht hat.

73. Colossale Flussgottmaske.

In dem Zimmer, welches nach einigen Basreliefs aus gebrannter Erde als das Terracottenzimmer bezeichnet zu werden pflegt, ist die Maske eines Flussgottes aufgestellt, welche wahrscheinlich zur Verzierung eines Brunnens gedient hat. Sie zeigt einen etwas wilden, aber äusserst charaktervollen Ausdruck. Das Haupt- und Barthaar scheint von Wasser zu triefen. Bezieht sich die statuarisch gehaltene Darstellung auf irgend einen bestimmten Strom, so ist dieser als ein finsteres, der Cultur und dem Menschenverkehr abholdes Wesen bezeichnet.

74. Die Ausrüstung der Argo.

Dem Eintretenden zur Rechten ist eines jener Terracottenreliefs angebracht, deren Bedeutung man erst in neueren Zeiten hat würdigen lernen. Es stellt die Ausrüstung der Argo dar, des berühmten Schiffes, auf welchem die Griechen die erste grosse Nationalunternehmung, die die Sage sinnvoll ausgeschmückt hatte, gewagt haben sollen. Pallas selbst leitet dieselbe als werkthätige Göttin, als Ergane, und während der mythische Baumeister des wunderbaren Fahrzeuges mit dem Zimmern des Kiels beschäftigt ist, leiht sie ihm, so zu sagen, Leben und Athem, indem sie den Steuermann lehrt, hochaufragende Masten mit Segeltüchern zu bekleiden, die dem Schiff als Flügel dienen. Die Göttin sitzt auf einem von Löwenklauen getragenen Schemel und ist damit beschäftigt, das bauschige Gewebe selbst an die Segelstange anzupassen, welche Tiphys bereit hält. Sie hat den Gorgonen-

schild abgelegt und erscheint ohne die Aegis. Die Eule hat als ihre treue Begleiterin auf einem hinter ihr stehenden Säulenstumpf Platz genommen. Die landschaftliche Umgebung ist einfach durch das nach dem Hafen hinausführende Stadtthor und einen alten Baumstamm angedeutet. Für solches malerisches Beiwerk mythische Ortsangaben aufzusuchen, ist ein ziemlich nutzloses Beginnen.

75. Artemis durch die Latona zur Rache entflammt.

Unmittelbar neben dem beschriebenen Relief ist rechts vom Fenster das Bruchstück eines Reliefs eingemauert, welches die Latona darstellt, wie sie ihrer Tochter die ihr von der Niobe angethane Unbill erzählt und sie zur Rache auffordert. Die zornmüthige Jungfrau legt durch Stellung und Gebärde ihre Entrüstung an den Tag und greift unverzüglich nach den in ihrem Köcher verborgenen Todespfeilen, welchen sämmtliche Kinder der überstolzen Mutter erliegen sollten. Die Schilderung ist selbst in ihrer gegenwärtigen Abgerissenheit voll des individuellsten Lebens, und wir können es daher nicht genug beklagen, dass von einem Denkmal, welches sich auf einen so bedeutsamen und grossartig ausgebildeten Mythus bezieht, nicht mehr auf uns gekommen ist, zumal der Charakter der in ihrem edlen Selbstgefühl tief verletzten Genossin des Zeus treffend hervorgehoben zu sein scheint.

76. Horen.

Rechts über der Flussgottmaske ist ein anderes Friesstück aus Terracotta eingemauert, welches zwei der Horen darstellt. Die voranschreitende, welche ihr Haupt mit einem Tuch umhüllt hat, trägt in der Linken eine Schale mit Früchten und hält mit der Rechten ein Zicklein gefasst. Sie stellt den Sommer dar, in welchem die Früchte reifen und auch die Heerden den Jahressegen darbieten. Ihr folgt der Frühling mit Blumenkranz und einem Strauss von Kornähren und Mohnköpfen, die im Süden schon vor Eintritt der heissen Zeit gereift sind. — Auf einer ähnlichen Platte dürfen wir uns die Horen des Herbstes und des Winters dargestellt denken.

77. Silen vom Eros umarmt.

Auf der anderen Seite, rechts vom zweiten Fenster, ist ein ähnliches Terracottenrelief angebracht, welches sich durch eine wahrhaft griechisch gedachte Composition und durch ein Empfindungsspiel auszeichnet, das genial genannt zu werden verdient. Wir erbliken den greisen Silen mit festlichem Epheukranz und lang herabwallendem Mantel geschmückt, wie er halb trunken, halb weinselig dem Eros in die Arme sinkt, der ihn umschlungen hält und mit wonniger Freude an dem verjüngten Alten emporblickt. Dieser hält, da er sich nicht sicher auf den Beinen weiss, die Rechte instinctmässig vor, um sich, wenn er straucheln sollte, darauf zu stützen. Mit der Linken greift er dagegen dem liebevollen Flügelknaben in die Schwingen. Rechts erscheint eine Bacchantin, welche in begeisterter gottvoller Stimmung die Handtrommel, die sie hoch emporhält, rührt und in einer höchst anmuthigen Tanzbewegung voranschreitet.

Die hier aufgereihten Terracottenreliefs sollen mündlicher Ueberlieferung zufolge beim Palazzo Çaserta in der Nähe von S. Maria Maggiore ausgegraben worden sein.

78. Brunnenmündung mit Kelterdarstellung.

Unter dem Terracottenrelief mit der Ausrüstung der Argo ist eine Brunnenrinne aufgestellt, welche aus einem halbkreisförmigen Canal besteht, der sich nach beiden Seiten hin öffnet. Die convexe Aussenseite derselben ist mit einer anmuthigen Schilderung des Kelterverfahrens geschmückt. Wir sehen drei nackte Jünglinge, die sich einander gefasst halten, die Trauben in einer Kufe austreten. Links kommen zwei mit Schurz bekleidete Lastträger aus der Weinlese herbei, von denen der eine eben neue Trauben aufschüttet, während der andere einen schweren Korb auf den Schultern trägt, und mit beiden Händen im Gleichgewicht erhält. Rechts sind zwei ähnliche Arbeiter damit beschäftigt, den Most in wasserdichte Flechtgefässe auszuschöpfen und dann in die grossen Tongefässe überzufüllen, in welchen der Wein aufbewahrt zu werden pflegte. Im Hintergrund ist eine jener Pressen

angedeutet, deren man sich bediente, um die ausgetretenen Trauben einer zweiten Kelterung zu unterwerfen.

79. Votivrelief eines Jägers.

Links neben der Ausgangsthür ist das Bruchstück eines jener genreartig behandelten Reliefs angebracht, welche die Bestimmung gehabt zu haben scheinen, an gewisse Vorgänge, des gemeinen Lebens in einer poetischen Weise zu erinnern und als Votivandenken zu dienen. Wir erblicken einen Jüngling mit Jagdstiefeln, der neben seinem mit einem Pantherfell gesattelten Ross vor einer Höhle hält, welche von einem mächtigen Baum mit seinen weit ausgreifenden Zweigen überschattet wird. Links sind zwei Speere an denselben angelehnt und rechts oben erblickt man eine mit Kranzgewinden geschmückte Herme, welche sich, von der Zeit entwurzelt, umgebogen hat. Diese Andeutung des Verfalls eines alten Heiligthums und die malerische Behandlung der Waldeinsamkeit sind in ihrer Verbindung mit der graziös angeordneten Staffage von einer sehr artigen Wirkung. Man lernt dabei ahnen, was die Alten auch in dieser Richtung mit geringen Mitteln zu erzielen gewusst haben.

80. Opferscene.

In einem ähnlichen Sinn gefasst, aber in einer ganz anderen Weise vorgetragen, ist der Gegenstand des dem eben betrachteten zur Linken aufgereihten Basreliefs, welches eine betagte Frau darstellt, die einen mit herabhängenden Wollenbinden geschmückten Brandaltar in feierlichem Tanzschritt umwandelt und eben im Begriff ist, Weihrauch oder andere Opfergaben auf denselben zu streuen. Ihr Aermelgewand ist hochgegürtet, ihr Haupt verschleiert, auf der Linken hält sie den Korb mit geweihten Früchten, das Giessgefäss hängt von dem einen Finger derselben herab. Während sie so die heilige Handlung nicht blos mit Andacht, sondern mit strenger Beobachtung des vorgeschriebenen Ritus verrichtet, ertönt eine orgiastisch stimmende phrygische Flöten- und Paukenmusik. Eine sitzende Frau bläst die Doppelflöten, welche von zweifacher Gestalt sind, und eine jüngere, die neben ihr steht,

rührt die Handtrommel. Der Styl dieses Bruchstücks ist von einer gewissen Grossartigkeit, die sich namentlich auch in der Behandlung des Faltenwurfs kundgiebt.

81. Alexander vor Diogenes.

In dieselbe Classe von Reliefs, wie die beiden vorher beschriebenen, gehört auch das rechts von der Eingangsthür nahe beim Fenster eingemauerte, welches die berühmte Unterredung des Diogenes mit dem grossen Alexander darstellt. Die Figur des macedonischen Eroberers ist zwar fast durchaus neu, da von derselben nichts als die rechte Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger übrig ist, allein diese Spur genügt vollkommen, uns des dargestellten Gegenstandes zu versichern. Der Cyniker schaut halben Leibes aus seiner irdenen Tonne hervor und zeigt ganz den Ausdruck eines Weisen, der die Güter, welche Menschen zu vertheilen im Stande sind, gründlich verachten gelernt hat. Er lässt indess keinen Uebermuth blicken, sondern beantwortet das gnädige Anerbieten mit der eben so freundlichen Bitte, ihm das nicht zu nehmen, was er ihm ja doch nicht geben könne.

Auch in diesem Bildchen, welches, wie die Erzählung selbst, auf die es sich bezieht, epigrammatisch gehalten ist, macht die landschaftliche Scenerie eine sehr nette Wirkung. Ueber den Stadtmauern von Korinth, vor denen die berühmte Begegnung der beiden auffälligsten Männer ihrer Zeit statt gehabt haben sollte, prangt einer der Tempel, dessen Giebelfeld der Adler, nach dem dieser Theil des Tempels benannt wurde, schmückt. Ein alter Baumstamm streckt seine knorrigen Zweige aus einem der Bogenfenster hervor und die Tonne des Diogenes, auf der ein Hund, mit Anspielung auf den Cyniker, Platz genommen hat, ist mit einem Schwalbenschwanz geflickt, wodurch der Künstler an den muthwilligen Athenienser erinnern will, welcher die thönerne Behausung des wunderlichen Sonderlings durch einen Stockschlag hatte bersten machen.

82. Polyphem Liebeslieder singend.

Rechts neben der Ausgangsthür ist ein höchst anmuthi-

ges Relief angebracht, welches den hässlichen Cyclopen vor seiner Höhle sitzend und die Leier spielend darstellt. Seine Felsenbank ist mit einem Ziegenfell bedeckt, hinter derselben kommt eine Geis, die ihn anzumeckern scheint, aus der Höhle hervor. Ein mächtiger Eichbaum überschattet ihn. Er hat eben eine Pause gemacht und lauscht schmunzelnd den Einflüsterungen des neckischen Eros, der ihm von der schönen Galatea erzählt, die zu ihm in Liebe entbrannt sei, und auf die er mit der ausgestreckten Rechten hinabzudeuten das Ansehen hat. Der Ausdruck des leichtgläubigen Alten, der sich geschmeichelt und in seinem Werben ermuthigt fühlt, ist überaus naturgemäss. Auf der Mitte der Stirn ist das eine Auge angegeben, durch welches er zum Halbmenschen wird. Gleichzeitig sind aber auch die anderen beiden Augen beigefügt, welche sich nicht hätten beseitigen lassen, ohne dass dadurch die ganze Kopfbildung wesentlich umgestaltet worden wäre, was so wenig in der Absicht der bildenden Kunst lag, als die Ausgleichung ähnlicher Widersprüche bei der Verbindung des Pferde- und Menschenleibes in der Darstellung der Centauren. Dem Dichter vermag der Bildner nur bis zu gewissen Wendepunkten zu folgen.

83. Dädalos und Ikaros.

An der schmalen Wand, welche dem Eintretenden sich gegenüber befindet, ist ein Basrelief aus jenem kostbaren rothen Marmor angebracht, den man durch die conventionelle Benennung von Rosso antico zu bezeichnen pflegt. Es stellt den weltberühmten mythischen Tausendkünstler Dädalos dar, wie er emsig beschäftigt ist, Flügel zu zimmern, die ihn aus den Engen des kretischen Labyrinths befreien und durch die Lüfte hoch hinweg tragen sollen. Er sitzt auf einem Schemel, den man eher für einen Ambos zu nehmen geneigt ist, führt mit sichtlichem Geschick eine Spitzhaue und betrachtet mit sinnvollen Blicken das klug ausgesonnene Werk, während sein Sohn bereits mit den Flügeln angethan ihn als Handlanger bei der mühsamen Arbeit unterstützt. Da die Marmorplatte in der Gegend der Halsgrube des stehenden Jünglings gebrochen war, so erscheint er ohne Schwingungen. In einer

grösseren Wiederholung der nämlichen Darstellung, deren wir in dem Prachtsaal dieser Villa nur flüchtig Erwähnung gethan haben, ist er aber mit denselben bereits ausgestattet. Dort ist auch der Kopf des Ikaros erhalten, der in diesem Exemplar neu ist, und wir glauben die Ungeduld zu gewahren, mit der er auf den Zeitpunkt wartet, wo auch der Flugapparat seines Vaters vollendet sein wird, um mit ihm dem grausen Kerker enteilen zu können.

Es ist lehrreich zu sehen, wie die bildende Kunst sich so ganz anderer Mittel bedient als die Sage, welche die tragische Katastrophe durch das Motiv des von der Sonnenhitze erweichenden Wachses, mit dem die Flügel an- oder zusammengefügt gewesen sein sollten, einleitet. Nicht blos dass Dädalos bei Darstellung der Schwingen, die er in Arbeit hat, die Natur auf das genaueste nachahmt und die solideste Construction zu erzielen sucht, sondern den grossen Werkmeister hat der Künstler auch ganz besonders dadurch kenntlich zu machen gewusst, dass er den Verband, durch welchen wir uns die Flügel an die Schultern befestigt denken müssen, auf das sorgfältigste geschildert hat. Die Tragbänder kreuzen sich nicht nur auf der Brust, sondern umfangen auch das Achselgelenk und umschlingen zuletzt noch selbst den Oberarm, der allerdings bei der Bethätigung einer solchen Locomotive die vorzüglichste Kraftanstrengung zu unterhalten hatte.

Dädalos, der ganz und tief in seine Arbeit versenkt ist, trägt ein einfaches Werkmannskleid, welches bis zum Oberschenkel reicht und die rechte Schulter blos lässt.

84. Frescogemälde eine Landschaft darstellend.

Unter dem so eben beschriebenen Relief ist das Bruchstück eines antiken Frescogemäldes eingemauert, welches eine Landschaft darstellt, die man früher wegen ihres poetischen Gehalts übermässig gepriesen, in neueren Zeiten aber mit ungerechter Strenge herabgesetzt hat. Wenn man derartige Decorationsarbeiten, die nicht mehr beanspruchen als unsere Tapeten, für das nimmt, was sie sind, so verdienen sie allerdings Beachtung, zumal wenn man die Epoche berücksichtigt,

welcher sie angehören. Da unser Fragment aus Roma Vecchia stammt, so fällt es in ziemlich späte Kaiserzeit, und für diese ist es allerdings eine Kunstäusserung, die durch ihren guten Sinn überrascht. Um diesen zu würdigen, muss man jedoch von den Anforderungen, die wir an den Vortrag der modernen Landschaftmalerei zu machen gewohnt sind, ganz absehen lernen. Denn diesen auch nur von fern zu genügen, ist dem, der diese flüchtigen Züge auf den nassen Kalk geworfen hat, nicht im Traum eingefallen. Rechts im Vordergrund ist ein alter Baum mit allerlei Votivbinden behangen. Hirten, die ihr ländliches Opfer auf dem nahe beistehenden Altar verrichtet haben, umgeben ihn. Links wird eine Heerde Stiere über eine Brücke getrieben, deren hohes Thor mit einer Fallthür versehen zu sein scheint. Ein Hirte bedroht einen der Stiere, der sich von der Heerde entfernt hat und in dem seichten Fluss watet, mit seinem Pedum. Weiterhin erscheinen Schiffe und auf den gegenüber liegenden Hügeln, die sich zuletzt felsenartig emporthürmen, Häuserreihen, lauter flüchtige Andeutungen einer eigenthümlichen Zeichensprache, die trotz ihrer Kunstlosigkeit ihre Wirkung auf unsere Einbildungskraft nicht verfehlt, sobald diese nur willig ist, Eindrücke, die in unserem Gemüthe schlummern, dadurch wecken zu lassen. Wer sich einer solchen naiven Anregung schulmeistermässig widersetzt, hat freilich nichts davon.

85. Prachtschale mit den Thaten des Herakles.

In dem anstossenden, leider für ein solches Denkmal viel zu kleinem Zimmer ist die riesenmässige Marmorschale aufgestellt, welche im Jahre 1762 beim achten Meilensteine der Appischen Strasse ausgegraben worden ist. Sie hatte daselbst zum Schmucke jenes durch Domitian gegründeten Herculestempels gedient, dessen Martial ausdrücklich an dieser Stelle gedenkt. Ihr Umfang beträgt 32 römische Palmen und der Umstand, dass sie im Mittelpunkt von einer Oeffnung durchbohrt ist, scheint zu beweisen, dass sie wirklich als Wasserbecken gedient hat. Das Innere ist mit dem Gorgonenschild der Minerva geschmückt, welches symbolisch den Schutz andeutet, unter welchem der Alcide seine Grossthaten verrichtet

hat, die wir an dem aussen herumlaufenden Fries dargestellt sehen. Die ansehnliche Ausdehnung des letzteren hat den Künstler genöthigt, nicht blos die einzelnen Schilderungen möglichst auseinander zu rücken und durch Nebenfiguren zu verbinden, sondern auch einige Thiergestalten als Füllwerk anzubringen, ohne welche der weite Kreis nicht zum Abschluss gekommen sein würde.

Die Reihe der Darstellungen beginnt mit der Würgung des nemeischen Löwen, welche indess von dem einen Henkel aus gerechnet die zweite Stelle in der ganzen Folge einnimmt. Links daneben erscheint Nemea, die Siegespalme haltend und den einen Fuss zuwartend auf einen Felsenvorsprung aufsetzend. Daran reiht sich die letzte und gefahrvollste aller Grossthaten des Hercules an, sein Gang in die Unterwelt, wo er nicht blos den dreiköpfigen Höllenhund gebändigt, sondern auch den Theseus aus den Banden des Todes befreit hatte. Das letztere Ereigniss sehen wir hier hervorgehoben. Der atheniensische Heros, welchen Hercules mit fester Hand gefasst hält und mit sich fortreisst, blickt sehnsüchtig nach seinem Freund Pirithous zurück, der ihm nicht folgen darf. Der Cerberus scheint die Höllenpforte mit grimmen Blicken zu überwachen. — Die nächste Schilderung betrifft die Bändigung der feuerschnaubenden Rosse des Diomedes, die er unter das Joch des durch ein Rad angedeuteten Viergespanns zu bringen sich bemüht. Links daneben sitzt eine mit dem Königsdiadem und Scepter geschmückte reich drapirte Gestalt, welche Thracien, den Schauplatz dieses Abenteuers zu personificiren scheint. Ein Schwertgriff, den sie in ihrer Hand hält, deutet auf die Wehrhaftigkeit des Volksstammes hin, über den Diomedes herrschte. — Eine ähnliche Ortsgottheit, wahrscheinlich die Nymphe von Lerna, sehen wir bei einem Baum, der auf die Platane, zu deren Füssen die vielköpfige Schlange hauste, anspielen mag, thronen. Herakles bekämpft mit mächtigen Keulenschlägen das grause Ungeheuer, welches sein rechtes Bein umschlungen hält. — Die Ereilung der kerynitischen Hirschkuh und die Stymphalidenjagd bilden das nächste Paar der in dieser Zusammenstellung immer zu zweien aufgereihten Abenteuer. Neben dem Hirsch mit dem Goldgeweih ist noch

ein zweiter, als eben aus dem Waldesdickicht hervortretend, angedeutet und links erscheint die Nymphe des Mänalos, welche man, wären hier nicht lauter Ortsgottheiten angebracht, für die Diana selbst nehmen würde, die ihr Wild zu vertheidigen sich anschickt. Die Nymphe von Stymphalos scheint das Schicksal der Vögel zu beklagen, welche Hercules mit fernhin treffenden Pfeilschüssen im Flug niederschiesst. — Der erymanthische Eber, welchen der gewaltige Heros auf seinen Schultern hinwegschleppt und der treffliche Stier, den er wirft und mit der Keule bedroht, sind in ähnlicher Weise mit einander verbunden und die beiden Ortsnymphen thronen einander gegenüber. Die von Erymanthos wendet sich, als wolle sie klagen, von dem Schauplatz dieser kühnen That ab, und die dem trefflichen Stier beigesellte ist merkwürdiger Weise mit einem runden Schild bewaffnet, welches Attribut schwer zu erklären ist. Es ist Grund vorhanden, zu vermuthen, dass es durch Missverstand einer ähnlichen Nebenfigur, welche die Minerva dargestellt haben könnte, veranlasst worden sei. Auf den Metopen von Olympia kommt diese Göttin wirklich in gleicher Stellung bei einer der Heraklesthaten vor. Aehnliche Darstellungen haben aber dem Bildhauer, der diesen Fries mit einer Reihe von Abenteuern, die sämmtlich auf einzelne Gruppen beschränkt waren, zu schmücken hatte, offenbar zum Vorbild gedient, wie die Vergleichung jener kostbaren Reste auf den ersten Blick zeigt. — Die Reinigung der Rinderpferche des Königs Augeas ist sinnig mit der Erbeutung der Rinderheerden des Geryon zusammengestellt. Beide Abenteuer schliessen sich vielleicht nicht zufällig an die Bändigung des kretischen Stieres an. Denn die Anordnung ist hier durchweg eine frei poetische und durch künstlerische Füglichkeiten allein bestimmt. Die Schilderung der Bodensäuberung auf dem Wege des Canalisirens ist vorzugsweise anmuthig gedacht. Herakles naht dem an einem waldigen Bergabhang gelagerten Alpheios mit einem Schöpfgefäss und bemächtigt sich seiner Gewässer, die er aus ihrem alten Bett herauszuleiten und sich dienstbar zu machen weiss. Während hier sein Scharfsinn triumphirt, wird durch den dreileibigen Riesen von Erythia seine ganze Kraft herausgefor-

dert. Dieser streckt ihm drei Schilder entgegen, und schwingt mit der doppelten Rechten einen mächtigen Speer, indem er in der dritten ein Schwert hält. Hinter ihm erscheint, an einen Felsensitz halb angelehnt, eine kurzgeschürzte Frau mit Schild, welche an die kriegerischen Bewohner Celtiberiens erinnert, bei denen sich dieses Abenteuer ereignet haben sollte. — Zuletzt sehen wir den Helden bis zum Hesperidenbaum vorgedrungen, gegen dessen Drachenhüter er die Keule schwingt, während ihm die undurchdringbare Löwenhaut, die er dem Ungeheuer entgegenstreckt, als Schild dient. Eine der Töchter des Atlas lauert hinter dem Baum, welchen sie mit der Rechten gefasst hält. — Statt des Amazonenabenteuers, welches gewöhnlich in die Zahl der Zwölfkämpfe aufgenommen erscheint, sehen wir hier den Centaurenkampf beigefügt, der sonst nur als eine Episode behandelt zu werden pflegt. Köcher und Bogen liegen am Boden, und Hercules vertheidigt sich mit der Löwenhaut gegen den mit einem entwurzelten Baumstamm auf ihn einsprengenden Rossmenschen, der sich ebenfalls eines Thierfells wie eines Schildes bedient. Der Kampf steht auf der Wage und beide Streiter scheinen den Moment zu erwarten, wo der eine oder der andere eine Blösse darbietet, um sich mit Keulenschlägen einander niederzustrecken. Links ist durch zwei Ziegen eine Heerde angedeutet, die man auf das Hesperidenabenteuer hat beziehen wollen, ohne zu bedenken, dass die griechische Benennung der Aepfel, welche mit der der Schafe gleichlautet, unmöglich auf Ziegen passen kann. Auch sind sie durch einen Baumstamm, der an Bergwaldungen erinnert, von der Hesperidenscene deutlich und streng getrennt. Obwohl diese Thiere allerdings dazu dienen, das Hirtenleben der Centauren zu veranschaulichen, so hat sie der Künstler hier doch hauptsächlich deshalb angebracht, um den leeren Raum, der ihm übrig geblieben war, auf eine geschickte Weise auszufüllen.

Die Form dieser Prachtschale ist geschmackvoll, die architektonischen Verzierungen verbinden Einfachheit mit Reichthum und Eleganz, und die Behandlung des Figurenschmucks ist stylgemäss und schön. Der Geist, welcher die einzelnen Compositionen belebt, gehört einer viel früheren

und besseren Zeit an, als die materielle Ausführung des Gefässes, das übrigens der Epoche des Domitian ganz würdig erscheint. In dieser hat die Kunst sich zum letzten Male durch die Griechen poetisch anregen lassen und ihre Vorbilder hauptsächlich unter den Werken der alexandrinischen Periode gewählt, welche überall etwas Sinniges und dem bereits stark modernisirten Geschmack Fassbares darboten. Unmittelbar nach diesem Kaiser bemächtigt sich auch der bildenden Kunst eine ganz andere Richtung, die einen prosaisch historischen Charakter hat und bei der selbst die nach atheniensischen Mustern angefertigten, formell viel vollendeteren Schilderungen geschichtlicher Ereignisse, denen man durch Beifügung allegorischer Gestalten einen idealen Bezug zu sichern versucht hat, einen durchaus nüchternen und der poetischen Gedankenwelt entfremdeten Sinn wahrnehmen lassen.

Leider sind diese flach behandelten Reliefgebilde an mehreren Stellen stark verwaschen, was ihnen für kunsthistorische Untersuchungen einen Theil ihres Werthes benimmt.

86. Satyrfalle.

Unter der in der zweiten Nische zur Linken aufgestellten Herculesstatue ist ein Relief eingemauert, welches das neckische Treiben der nichtsnutzigen Satyrn schildert. Einer derselben ist unter eine aus einem mächtigen Baumstamm gebildete Falle gerathen und schreit jämmerlich, während der boshafte Kamerad, der ihm diesen Streich gespielt hat, mit höhnischer Schadenfreude davoneilt.

87. Candelaberbasis mit Tänzerinnen.

In dem einen der nach dem Garten hin gelegenen Fenster ist eine kleine Candelaberbasis aufgestellt, deren drei Seiten mit jenen kurzbekleideten Tänzerinnen geschmückt sind, denen wir bereits in einem anderen Relief dieser Sammlung begegnet sind. Ihre Häupter sind auch hier mit Schilfblättern, welche eine Strahlenkrone bilden, bekränzt. Die Füsse sind dagegen diesmal mit zierlich angelegten Sandalen geschmückt. Die Darstellung bezieht sich deutlich auf Opfergebräuche, wie die brennenden Aren bezeugen, die sich vor

zweien derselben befinden. Diejenige, welche der Gottheit einen Flachkorb mit Früchten darreicht, von denen sie mehrere auch den Flammen übergeben hat, ist mit einem langen Halstuch geschmückt, welches an die stolenartige Bekleidung der Camillen oder Opferknaben erinnert. Die zweite, welche ebenfalls vor einem Rauchaltar auf den Fussspitzen steht, hält beide Hände feierlich wie zum Gebet erhoben. Die dritte dagegen, vor der eine Schilfpflanze emporspriesst, der die Blätter des Kranzes entnommen zu sein scheinen, verneigt das Haupt ehrfurchtsvoll, während sie die Linke gegen die Stirn führt und die Rechte ausgespreizt zurückstreckt.

Unsere Kenntniss des Werthes und der Bedeutung des Mimenspiels der Alten ist bis jetzt äusserst unsicher und beschränkt. Wir sind daher meist da auf's Rathen angewiesen, wo der bildende Künstler seiner Schilderung die unzweideutigste Klarheit gesichert zu haben meinte. Am meisten müssen wir uns hüten, unsere eigene Gestensprache auf antike Denkmäler zu übertragen, da diese oft gerade das Gegentheil von dem besagt, was ursprünglich damit gemeint ist. Noch heutzutage findet dieselbe Verschiedenheit der nordischen und südlichen Mimik statt, was im Leben oft zu den lächerlichsten Missverständnissen Veranlassung giebt.

In Erwägung solcher Verhältnisse finden wir uns veranlasst, nachträglich darauf aufmerksam zu machen, dass die Bewegung der Arme und des Körpers, welche die eine der beiden unter Nr. 49 betrachteten mimischen Tänzerinnen wahrnehmen lässt, leicht eine andere Bedeutung als die von uns vermuthete haben dürfte. Während nemlich ihre Gefährtin die Arme nach ihr ausstreckt, scheint sie einen abwehrenden Gestus zu machen, wie wenigstens einer von denjenigen behauptet, die das Mimenspiel der Südländer, namentlich auch des weiblichen Geschlechts, scharf und vielseitig beobachtet haben.

88. Bacchus die gefangenen Inder begnadigend.

In dem anderen Fenster ist das elegante Bruchstück eines Reliefs aufgestellt, welches zu einer Composition gehört, die neuerdings wieder aufgefunden und in die Gartenmauer, welche

mit dem Billairdgebäude in einer Flucht liegt, eingelassen worden ist. Dort sehen wir dem stolzen Sieger eine mit Elephantenfell bekleidete Figur gnadeflehend entgegeneilen, während hier Dionysos sich sanft verneigt und mit einem zusagenden Gestus der rechten Hand antwortet. Neben ihm erscheint Pan als Schildträger mit herabhängenden Eselsohren und grimmem Gesichtsausdruck. Sein hässliches Aussehen trägt wesentlich dazu bei, die zarte Schönheit des traubenbekränzten Gottes zu heben und in den Vordergrund zu rücken. Sinniger Weise hatten die Alten den Pan zum Erfinder der Massenbewegung in der Kriegskunst gemacht. Als die Personification des Alls, auf welches sein Name schon unwillkürlich hinweist, musste er auch in dieser Richtung wunderwirkend auftreten und die höchste Entfaltung der materiellen Kraft veranlassen.

Dieses Bruchstück ist auch dadurch interressant, dass es sich im persönlichen Besitz Winckelmann's befunden hat.

89. Bacchischer Festzug aus Pavonazzetto.

Das kleine Friesstück, welches über der Eingangsthür des nächsten Zimmers angebracht ist, würde von einer ganz anmuthigen künstlerischen Wirkung sein, wäre es nicht in Folge einer unglückseligen Geschmacksverirrung in Pavonazzetto, jenem lilafarbenen gesprenkelten Marmor ausgeführt, der, zu Säulenschäften verwandt, von einer so prachtreichen Wirkung zu sein pflegt. Das Mittelbild dieses Frieses stellt den Dionysos von zwei Satyrn unterstützt in dem Moment dar, wo er seinen von Panthern gezogenen Wagen besteigt. Ein dritter Satyr folgt ihm mit Thyrsus und Weinkrug hintennach, während ein vierter mit Pedum und Trink- oder Hirtenhorn voraneilt. Neben dem Panthergespann schreitet eine Frau her, welche einen mit Trauben gefüllten Korb auf dem Kopfe trägt.

Zu beiden Seiten dieses eingerahmten Reliefs sind Aedikeln mit tamburinschlagenden Mänaden und überhöhte ebem falls eingerahmte Reliefs mit einem fackeltragenden und einen tanzenden Satyr angebracht.

Diese bizarre Sculptur stammt aus Hadrians tiburtinischer Villa, in der eine ähnliche Geschmacksentartung zuerst überhand genommen zu haben scheint.

90. Iphigenia in Tauris.

Das zur Rechten des hinteren Fensters eingemauerte Bruchstück eines Reliefs, welches zum Deckelfries eines Sarkophags gehört zu haben scheint, stellt die Iphigenia als Priesterin der taurischen Diana und in dem Augenblick dar, wo sie das gefesselt herbei geführte Freundespaar, welches Thoas dem Opfertod geweiht hatte, am Altare der Göttin zu schlachten sich anschickt. Sie hält das Schwert in der Linken und ist schon dem brennenden Opferheerd genaht, als sie plötzlich ihrem unerkannten Bruder sich zuwendet und, die Hand auf dem Herzen, die verhängnissvolle Kunde zu erforschen sucht. Orestes tritt ihr todesmuthig entgegen, während sein Freund Pylades ihm, in tiefe Trauer versenkt, folgt. Zwei scythische Speerträger bewachen die Gefangenen, ohne die Katastrophe zu ahnen, welche sich vorbereitet. — Das Götterbild, von dem nur der untere Theil alt ist, steht auf einem bekränzten und umfriedigten Hochaltar in einer Felsenhöhle. Die Opferstätte ist durch einen dahinter aufgehängten Stierschädel angedeutet. Am Boden liegt eine Kohlenschaufel, das Feuer zu schüren.

91. Der Schlafgott.

In die Fenstermauer des nächsten Zimmers ist ein überhöhtes Basrelief eingelassen, welches den Schlafgott darstellt. Der gealterte Mann steht todtmüde auf seinen Stab gelehnt und ist in tiefen Schlummer versunken. Nicht blos seine Schultern, sondern auch die Schläfe sind beflügelt, letztere zur Andeutung der raschen Gedankenbewegung, deren sich der menschliche Geist im Traume erfreut. Der greise Dämon, welcher alle zu bändigen die Macht hat und von seinen Fittigen rasch nach den entferntesten Punkten des Weltalls getragen wird, ist in einen unter der Brust gegürteten Aermelchiton gehüllt, welcher ihn gegen nächtliche Kühle und bösen Thau schützt.

92. Apollo auf dem überstrickten Dreifuss thronend.

In dem nämlichen Zimmer ist neben der Ausgangsthür eine Apollostatue zu bemerken, welche, da sie wiederholt vorkommt, von einem namhaften Tempelbild stammen dürfte. Der Gott thront auf einem bei dem heiligen Erdnabel aufgestellten Dreifuss, unter dem ein Löwe liegt. Jener bildet den Schemel seiner Füsse und ist mit einem wollenen Netz übersponnen, welches offenbar dazu bestimmt ist, die Isolation erzielen zu helfen, deren es bei den Orakelexperimenten nothwendig bedurfte. Ein Vorlegeschloss, durch welches dieser merkwürdige Apparat versichert zu sein scheint, deutet die Sorgfalt an, mit der man ähnliche Institute zu überwachen bemüht gewesen ist. Wer bei diesen nur an gemeinen Priesterbetrug denkt, wird mit einer so wunderbaren Erscheinung allerdings bald fertig, wogegen der ernste Forscher täglich neue Elemente eines Systems entdeckt, welches auf die genaueste Kenntniss der Gesetze des elektrischen Lebensprocesses gegründet gewesen sein muss. Apollo hält einen seiner Seite sich anschmiegenden Schwan mit der Linken beim Halse gefasst.

93. Cippus mit den Bildern des Schlafs und des Schicksals.

Unter den immergrünen Eichen steht rechts an dem nach dem Billairdgebäude führenden Wege ein einem gewissen Q. Caecilius Ferox errichteter Grabescippus, auf dessen einer Seitenfläche der Schlaf als ein auf die umgekehrte Fackel gelehnter Flügelknabe dargestellt ist. Ihm empfiehlt den unter diesem Stein Bestatteten dessen Tochter Orestilia zu süsser Grabesruhe. Auf der anderen Seite erblicken wir eine den linken Fuss auf das Rad der Nemesis aufsetzende Frau, welche eine Schicksalsrolle in der Hand gehalten hat, die jetzt weggebrochen ist. In ihr müssen wir uns alle drei Parzen symbolisirt denken. Die darüber befindliche Inschrift hat der Sohn des Verstorbenen Caecilius Ferox den Schicksalsmächten, den Fatis, gesetzt, woraus hervorzugehen scheint, dass man sich

deren geheimnissvolles Walten als über Tod und Grab hinausgehend dachte.

94. Gruppe des Theseus und Minotauros.

In der an das Billairdgebäude anstossenden Nische steht eine im Jahre 1740 bei Genzano aufgefundene Gruppe, welche den Kampf des Theseus mit dem stierköpfigen Minotaur darstellt. Obwohl die Ausführung von untergeordnetem Werth ist, so ist doch die Composition selbst nicht ohne Verdienst und verdient daher auch in Betracht der Seltenheit des Gegenstandes Beachtung. Ueberdies sind Gruppen verhältnissmässig in so sparsamer Zahl auf uns gelangt, dass jeder Rest einer solchen für uns von Bedeutung ist.

95. Amorenspiele.

Der kleine Fries, welcher unter der eben erwähnten Gruppe eingemauert ist, bietet eine der geistreichsten Compositionen jener lieblich spielenden Art dar, die in der alexandrinischen Epoche ihre Ausbildung erhalten hat. Den Mittelpunkt nimmt eine Ringergruppe ein, welche von einem durch den Palmfächer bezeichneten Kampfwart überwacht wird. Die beiden auf einander eindringenden Knaben suchen sich den ersten entscheidenden Griff abzugewinnen und lassen daher sehr zart bewegte Stellungen wahrnehmen. Das Staubgefäss liegt umgestürzt am Boden. Links daneben ist dagegen die Preisvase mit den Palmenzweigen, die für den Sieger bereit gehalten werden, auf einem Pilaster aufgestellt. Ein anderer Kampfrichter bringt die Composition nach dieser Seite hin zum Abschluss. Die Zuschauer dagegen haben den Rand und die Stufen eines grossen Wasserbeckens erklettert, dessen Brunnenmündung von einem umgestürzten und daher stark ausströmenden Gefäss gebildet wird. Rechts wird das Ganze durch eine Herme, wie sie zur Verzierung gymnastischer Uebungsplätze in Gebrauch waren, zum Abschluss gebracht. Vor demselben steht ein Tisch mit den Preisgeschenken und über diesen ist ein Eppichkranz aufgehängt. Ein dabei stehender Knabe scheint mit der Vertheilung dieser Gaben beauftragt zu sein.

Auf der linken Seite dieses Frieses bereitet sich eine Scene ganz anderer Art vor. In der Höhe erscheint die mit Früchten angefüllte mystische Schwinge, während ein Knabe die aus Weiden geflochtene ebenfalls zu Geheimgebräuchen dienende Cista öffnet. Aus dieser dringt die in derselben verborgen gehaltene Schlange hervor, vor der sich ein anderer Knabe dermassen entsetzt, dass er ohnmächtig zu Boden sinkt. Zwei seiner Gespielen belauschen das Wunder neugierig, aber vorsichtig. Der eine derselben hat einen riesigen Fruchtkorb erklimmt, von dem ein dritter, welcher dem ersten auf die Schulter gestiegen ist, einige Aepfel entwendet. Links ist eine mächtige mit Wollenbinden geschmückte Fackel aufgehängt und unter derselben wandelt eine colossale Silensmaske daher, welche ein neckischer Flügelknabe, der sich hinter derselben verborgen, auf seine Schultern genommen hat. Vor ihr entsetzt sich sein Gespiele, dem er die Hand durch die weite Oeffnung des Mundes geisterhaft entgegenstreckt. — Die Verflechtung der einzelnen Gruppen zu einem harmonisch gefügten Ganzen zeugt von der grössten Meisterhaftigkeit. Die Flügel gewähren dem Künstler den Vortheil, die kleinen Kindergestalten voller und reicher erscheinen zu lassen.

96. Bacchische Gruppe.

In dem Billairdsaal steht dem Eintretenden zur Rechten ein an einem Baumstamm gelehnter, mit der Nebris bekleideter Satyr oder Bacchus, welcher wegen des anmuthig gedachten Beiwerks Beachtung verdient. Zu Füssen nämlich des von einer Weinrebe umwundenen Stammes nimmt ein bocksfüssiger Pan, der denselben nicht zu erklimmen vermag, die Trauben in Empfang, welche ihm kleine Amoretten, die eine lebendige Leiter bilden, von dessen Zweigen herabreichen.

97. Hephästosstatue.

Der eben betrachteten Gruppe gegenüber ist eine treue Wiederholung der Hephästosstatue aufgestellt, welche wir im Vorsaal des Casino mit dem Namen des Pasiteles bezeichnet gefunden haben. Die genaue Uebereinstimmung auch der Gesichtszüge beweist, dass selbst der Kopf von dem nämlichen

Vorbild stamme. Wollte man annehmen, dass Porträtähnlichkeit zu Grunde liege, so würde man gezwungen sein, zu vermuthen, dass demselben Individuum mehr als eine ikonische Statue errichtet worden sei.

98. Brunnenmündung mit durstigen, von Panisken und Satyrn getränkten Thieren.

In dem kleinen Nebenzimmer ist das Bruchstück einer Brunnenmündung bemerkenswerth, welche in sinniger Anspielung auf den von ihr geborgenen labenden Inhalt mit einer Reihe durstiger Thiere geschmückt ist, welche Flügelknaben reiten und denen Satyrn und ein Pan aus grossen Mischgefässen zu trinken reichen. Letzterer hält einen pferdehalsigen Stier beim Nacken gefasst und ist im Begriff, mit einiger Anstrengung aus der doppelhenkeligen Amphora zu schöpfen. Zwischen einem Bock und einem Panther, die von einander abgewandt stehen, ist ein brennender Candelaber aufgestellt. Beiden Thieren, von denen das letztere mit Epheu bekränzt ist, reichen Satyrn aus Schaalen zu trinken dar. Am Schluss dieser höchst geschmackvoll componirten Reihe sehen wir einen dritten Satyr mit grosser Mühe aus einer Amphora noch ein Gefäss füllen.

99. Büste des Q. Hortensius.

Beim Eintritt in das halbkreisförmige Gebäude, welches die Benennung des Kaffeehauses führt, begegnen wir zur Rechten vor dem ersten Pfeiler der Hermenbüste des Q. Hortensius, jenes berühmten Redners und Staatsmanns, welcher in einem Alter von neunzehn Jahren die römische Curie durch einen glänzenden Vortrag, den Cicero in seiner Wirkung den Schöpfungen des Phidias vergleicht, zur Bewunderung fortgerissen hatte und der nachmals als König der Gerichtssäle unumschränkt waltete. Die Züge dieser kleinen Büste, welche als das einzige Porträt dieses bedeutenden Mannes von einem in Wahrheit unschätzbaren Werth ist, machen uns die Leistungen und Erfolge des ruhmreichen Nebenbuhlers des Cicero begreiflich, da er sich diesem an Charakter und persönlichem Ansehen weit überlegen zeigt. Sein Blick hat etwas Durch-

bohrendes und in seiner Richtung zeigt er sich unerschütterlich. Er bietet uns das Bild eines ächten Römers dar, welcher in den von den Griechen ererbten Gaben nur neue Mittel zur Erreichung politischer Zwecke gewonnen, in der Sinnesart aber bei aller Hingebung an verfeinerte Genüsse sich gleich geblieben war. Es ist bekannt, dass seine Reden nur in seinem eigenen Munde von jener zauberartigen Wirkung waren, die Cicero selbst anstaunt. Seine persönliche Erscheinung war so einnehmend, dass sogar Schauspieler ihm bis in die Gerichtssäle folgten, um seine trefflich berechneten Manieren zu studiren. Wenn wir uns bemühen, diese seltene Persönlichkeit, von der uns dieses Bildniss freilich nur einen Schattenumriss darbietet, genau zu verstehen, so werden wir unwillkürlich an jenen Ausspruch des Gesandten von König Pyrrhus erinnert, demzufolge ihm der römische Senat den Eindruck einer Versammlung von Königen gemacht hatte. Ja, wenn wir die Thaten eines solchen Mannes mit dem Ausdruck, den sein geistvolles, den Zusammenhang der Dinge im grossen Ganzen überschauendes, edeles Gesicht zeigt, vergleichen, so werden wir denselben nicht einmal übertrieben, sondern wahrheitsgetreu und bezeichnend finden. Denn in ihm stellt sich uns die Aristokratie in der That als eine Herrschaft der besten und hervorragendsten Männer dar.

100. Alkibiades.

Der erwähnten Hermenbüste gegenüber ist eine schöne Wiederholung des Kopfes des Alkibiades aufgestellt, die die Einsicht in diesen merkwürdigen Charakter um ein beträchtliches erweitert und uns namentlich von den persönlichen Reizen des seltenen Mannes einen ziemlich vollständigen Begriff gewähren kann. Diese beruhen weniger auf einer ungetrübten Schönheit, als auf jenem eigenthümlichen Zauber, welcher durch leichte Gebrechen, wie das Lispeln beim begeisterten Redevortrag, eher erhöht als geschmälert wird. Der Ausdruck dieses anziehenden Bildnisses scheint mir besonders geistvoll und belebt zu sein.

101. Chrysippos.

Die in der fortlaufenden Reihe von Bildnissen aufgestellte Hermenbüste eines in einen Mantel gehüllten bärtigen Greises ist das einzige bis jetzt bekannte Marmorporträt des berühmten Schülers des Kleanthes, welcher als die Hauptstütze der stoischen Philosophenschule betrachtet zu werden pflegte. Die Seltenheit seiner Bildnisse ist um so auffälliger, als in der Kaiserzeit, dem Zeugniss des Juvenal zufolge, alles von denselben voll war, so dass selbst zahlreiche Nachbildungen in Gyps existirten. Es is E. Q. Visconti's Verdienst, diesen interessanten Kopf durch Vergleichung eines in Soli, der Vaterstadt des Chrysippos, geprägten Münztypus aus der Verborgenheit hervorgezogen zu haben, in welcher noch jetzt so viele der geistvollsten Porträtköpfe, namentlich dieser Sammlung, verharren. Die charaktervollen Züge des vom Alter gebeugten Mannes lassen, trotz der wankungslosen Ruhe, welche eine durch gelehrte Erlebnisse endlos erweiterte Erfahrung gewährt, jene dialektische Beweglichkeit und Schärfe des Geistes durchblicken, die diesem stolzen Philosophen nachgerühmt wird. Man sieht ihm an, dass er im Geist ein unermessliches Gebiet historischen Wissens überschaut und die Spitzfindigkeit der wissenschaftlichen Unterscheidungsgabe mit praktischen Zwecken zu verbinden weiss.

102. Achillesstatue.

Die zweite Statue zur Linken scheint der Classe derjenigen anzugehören, welche das Alterthum durch die generische Benennung von Achilleischen zu bezeichnen pflegte. Während diese indess nur heroisirte Porträts waren, hat der Künstler hier offenbar sich bestrebt, den Charakter des Peliden als den einer mythologischen Persönlichkeit zur Darstellung zu bringen. Der jugendliche, noch bartlose Held tritt uns in voller Lebenslust und raschem Thatendrang entgegen. Seine Haltung und Bewegung ist voll Anmuth und Würde. Die Verhältnisse der schlanken Gestalt sind schön geregelt.

103. Statue eines ruhenden Apollo.

Die dritte Statue zur Linken stellt einen behaglich ausruhenden Apollo dar, dessen Gewand namentlich Spuren hoher Schönheit durchblicken lässt. Nach den mit leichten Veränderungen wiederkehrenden Nachbildungen desselben Grundtypus zu urtheilen, dürfte auch diese Statue von einem berühmten Urbild stammen. Leider hat dieser ursprünglich werthvolle Marmor stark gelitten, was namentlich in Betreff des Kopfes störend wirkt, da das poetisch Träumerische des Ausdrucks, worauf die Haltung der ganzen Gestalt hinweist, dadurch verwischt erscheint.

104. Büste des Hadrian.

Am Ende dieser Reihe von Statuen und Porträtköpfen ist links neben dem Eingang, der zu dem hinter diesem halbkreisförmigen Porticus liegenden Saal führt, eine Büste des Hadrian aufgestellt, von der auch im Vatican eine genaue Wiederholung existirt. Da auch dort die Achselbänder des Brustharnisches mit einem Triton in Relief verziert sind, so darf man annehmen, dass des Kaisers Leibrüstung darin nachgebildet ist. Der Kopf ist höchst geist- und ausdrucksvoll und gewährt ein vollständiges Bild des energischen Herrschers, welcher in anderen Zeiten Grosses zu leisten vermocht hätte. Der Gesichtsausdruck ist bei grosser Frische und selbst einer gewissen Natürlichkeit der eines studierten Hofmannes.

105. Karyatiden.

Zu beiden Seiten des halbkreisförmigen Porticus sind zwei Karyatiden aufgestellt, von denen die fünfte der ersten Abtheilung dieses Säulengangs die besser erhaltene ist. Ich vermuthe, dass es die von Winkelmann erwähnten sind, welche seiner freilich nicht ganz deutlichen Angabe zufolge gleichzeitig mit der im Jahre 1765 beim Grabmal der Caecilia Metella entdeckten des Kriton und Nikolaos aufgefunden worden sind, da sich von diesen keine weitere Spur vorfindet.

Sie sind mit einem lang herabwallenden Gewand bekleidet, welches auf beiden Schultern mit Agraffen festgeheftet

und über der Brust zurückgeschlagen ist, so dass der Latz bis zur Mitte der Schenkel reicht. Der Hals ist mit einer doppelten Kette und die Pulse mit Armspangen geschmückt. Der Kopf wird von einem mit Perlschnur, Rosetten und Palmetten verzierten, schön gegliederten Gefäss gekrönt, aus dem ein Schleier über Hals und Schultern herabfällt. Das letztere Motiv ist von einer überraschend anmuthreichen Wirkung, sowie überhaupt Styl und Anordnung dieser Figuren vorzüglich zu nennen ist, weshalb sie sich auch in der Künstlerwelt eines hohen Rufes erfreuen. Die höchste Eleganz und Freiheit des plastischen Vortrags vereinigt sich mit der geschickt aufrecht erhaltenen Strenge des architektonischen Charakters.

106. Neptunstatuette.

In der zweiten Hälfte des halbkreisförmigen Porticus ist auf der neben dem Eingang zum dahinterliegenden Saal stehenden Säule eine artige Statuette des Neptun aufgestellt, welcher den einen Fuss auf einen Schiffsschnabel aufsetzt und die Meeresfläche gebieterisch überschaut. Mehrfache Wiederholungen dieser grossartig gedachten Figur berechtigen zu der Vermuthung, dass es sich um die Nachbildung irgend eines berühmten Colosses dieser Gottheit handelt, der, auf irgend einem Vorgebirge aufgestellt, von einer prachtreichen Wirkung sein musste.

107. Venusstatue.

Die zweite Statue der anderen Hälfte des Porticus stellt die Venus dar, wie sie sich in dem Schilde des Mars bespiegelt. Der Restaurator, welcher ihr ein Salbgefäss in die Hand gegeben, hat dieses schöne und sinnige Motiv, das nun aus mehreren Wiederholungen bekannt ist, nicht verstanden. Obwohl wir von dieser Darstellung Kunstwerke ersten Ranges besitzen, wie die Venus von Melos und Capua, so ist doch auch das gegenwärtige Exemplar der Beachtung werth.

108. Herculesstatue.

Die dritte Statue dieser Reihe stellt den Hercules in einem Augenblicke dar, wo er sich seiner sieghaften Grösse bewusst

wird und in stolzem Selbstgefühl die Götter ob seiner Rettung aus schweren Gefahren preist. Der Charakter des unbeugsamen Helden ist hier schöner als sonst wo gefasst und diese ausdrucksvolle statuarische Schilderung hätte daher mehr Aufmerksamkeit verdient, als ihr bis jetzt zu Theil geworden ist. Da der rechte Arm mit der Schaale, die er emporhält, neu ist, so lässt sich das Motiv vorerst nicht genauer bestimmen, was um so mehr zu beklagen ist, als die ganze Gestalt ein höchst originelles Gepräge wahrnehmen lässt. Der Kopf ist zwar aufgesetzt, gehört aber zweifelsohne zur Statue, wie nicht blos die Arbeit, sondern auch der Ausdruck zeigt, der dem Geist, von dem der Körper belebt und erfüllt ist, durchaus entspricht. Herakles, der auch ohne das Attribut der Löwenhaut durch seine gedrungenen Verhältnisse und sein entschlossenes Wesen auf den ersten Blick kenntlich sein würde, führt die Keule in der Linken und neben ihm liegt der Köcher. Da dieser wohl nicht zufällig von dem Künstler beigefügt worden ist, so könnte er vielleicht dazu dienen, den Moment ermitteln zu helfen, auf den diese Darstellung anspielt. Doch wird es vorerst genügen müssen, den Siegesjubel, welcher sich hier kund giebt, ganz allgemein zu fassen.

109. Juno.

Die nächste Statue dürfte die Juno vorstellen. Haltung und Ausdruck haben etwas sehr Charaktervolles und Energisches. Die Gewandung ist einfach und doch reich. Die Verhältnisse sind gedrungen. Ihr Haupt ist mit einem Tuch umwunden. Da auch dieses jedenfalls sehr interessante Bildwerk bis jetzt nur flüchtige Beachtung gefunden hat, und, wie so viele statuarische Denkmäler dieser Sammlung, so gut wie nicht untersucht ist, so können wir vorerst nur ganz im Allgemeinen darauf aufmerksam machen, ausführlichere Besprechung einer anderen Gelegenheit vorbehaltend.

110. Periklesherme.

Zwischen den Statuen der Venus und des Hercules ist eine Hermenbüste, welche eine uns nicht weiter bekannte Ueberlieferung dem Perikles zueignet, mit dessen vaticani-

schem, durch Inschrift beglaubigten Bildniss die imposanten urkräftigen Züge in der That eine gewisse Verwandtschaft zeigen, nur mit dem Unterschied, dass dieser Kopf sich durch eine viel grossartigere und ursprünglichere Behandlung auszeichnet. Man darf kühn behaupten, dass es uns das älteste Porträt darbietet, von dem wir bis jetzt Kunde haben. Besonders mächtig ist der Ausdruck des Mundes. Auf den schwellenden Lippen scheint die Beredtsamkeit selbst zu thronen. Die Stirn ist hoch gewölbt und das Haupt ist mit kurz gekräuseltem Haar bedeckt. Die ganze Erscheinung ist von einem Ernst erfüllt, den nichts aus der Fassung zu bringen vermag.

Der Beziehung dieses in seiner Art einzigen ikonographischen Denkmals auf den Perikles steht der Umstand entgegen, dass er nicht blos ohne Helm dargestellt ist, sondern auch nichts von der eigenthümlichen Schädelbildung wahrnehmen lässt, die den Komikern so häufig zur Zielscheibe spöttischer Ausfälle gedient haben soll. Man hat daher an die auffällige Aehnlichkeit erinnert, die die Erscheinung und das Wesen des Perikles mit dem des Peisistratos dargeboten hat, und dadurch auf die Möglichkeit hingewiesen, dass wir in diesem Marmor ein Bildniss des Tyrannen von Athen besitzen.

Vielleicht wird es noch lange dauern, bevor wir zum Verständniss der wahren Bedeutung dieses Kopfes gelangen. Unterdessen bieten seine wunderbaren Styleigenschaften dem ernsten Freund alter Kunst hinreichende Beschäftigung dar. Denn in Betreff dieser steht er bis jetzt ganz vereinzelt da. Wir werden durch ihn mit einem Geschlecht bekannt, von dem wir nur haben sagen hören und das mit den Sterblichen, wie sie nachmals waren, kaum die äussere Erscheinung gemein hat.

111. Isokrates.

Am äussersten Ende des Porticus ist vor dem letzten Pfeiler zur Rechten die Hermenbüste des Isokrates aufgestellt, welche offenbar zu der oben betrachteten des Q. Hortensius als Gegenstück gehört. Auch von diesem Redner und feinen

Staatsmann besitzen wir nur dieses eine Bildniss, welches uns aber sein ganzes Wesen verständlich macht. Von Natur schwächlich, aber äusserst feinsinnig, genussfähig, aber edelgesinnt, selbstgefällig aber auch stets beflissen, sich des Wohlgefallens anderer würdig zu zeigen, tritt er uns als die gereifte Frucht attischer Bildung entgegen und als der trefflichste Sohn der grossen Lehrerin aller culturfähigen Völker alter und neuer Zeit. Man sieht es seinem scharfen Blick an, dass ihn die Natur gleichsam dazu geschaffen hatte, andere in der Kunst zu unterweisen, dem Ausdruck ihrer Ideen die reinste Fassung und die grösste Kraft zu verleihen. Als Schüler des Sokrates und Lehrer des Demosthenes nimmt er in der Entwickelungsgeschichte des Menschengeistes eine Stelle ein, die zu den bedeutungsvollsten gehört. In ihm spiegelt sich ein Moment des griechischen Staatslebens, welcher gleichzeitig zu den herrlichsten und zu den peinlichsten gehört, in dem die Einigkeit des geistigen Nationalsinns zum stolzen Selbstbewusstsein gelangt ist, in dem die politische Eifersucht der beiden Hauptgrössen des hellenischen Volksthums alles zu zerstören droht, und der auf den Vorabend des völligen Untergangs der theuer erkämpften Freiheit fällt.

112. Iris.

Auf dem Durchgang zu dem Saal ist in dem Raum zur Rechten die Statue einer herniederschwebenden Frau aufgestellt, deren reiche Gewandung durch die Luftströmung gebäuscht und in zahllose, schön bewegte Falten gebrochen wird. Die rechte Schulter und ein Theil des Busens sind entblösst, die Stirn ist mit einem Kronaufsatz geschmückt. Letzteres Attribut mag hauptsächlich Veranlassung gewesen sein, dass man sie für eine Juno erklärt hat, wogegen alles auf die Iris hinweisst, die den Sterblichen mit einer freudigen Götterbotschaft zu nahen scheint. Das Motiv des Herabschwebens ist meisterhaft entwickelt und aller Wahrscheinlichkeit nach stammt auch dieses Bildwerk von einem berühmten und sehr viel vorzüglicheren Original, wie das Vorhandensein wenigstens einer Wiederholung, die sich im Palast Patrizj befindet, beweisen könnte.

113. Theseus und Aethra.

Links an der Wand ist ein aus Ostia stammendes Relief eingemauert, welches augenscheinlich nach einem griechischen Original flüchtig copiert ist. Wir erblicken links den eben erwachsenen Theseus im Begriff, den gewaltigen Felsblock zu lüften, unter dem sein Vater Aegeus Schuhe und Schwert verborgen hatte, als er die neuvermählte Aethra in Trözen allein zurückliess, mit dem Bedeuten, ihm den Sohn nachzusenden, sobald er diese Erkennungszeichen der schweren Wucht des Steines abzuringen vermöchte. Staunend schauen die umher befindlichen Mädchen, unter denen der Jüngling gross geworden war, auf diese seine erste Grossthat herab. Sie bilden eine Art von Chor und zeichnen sich durch wunderbar anmuthige Stellungen und Gewandmotive, die an athenische Bildwerke dieser Art unwillkürlich erinnern, aus. Die Kraftanstrengung des noch zarten Jünglings ist mit jener angeborenen Grazie verbunden, welche das charakteristische Kennzeichen der athenischen Jugend bildete und die namentlich dem Theseus nachgerühmt wird.

In der zweiten Hälfte des Basreliefs, welche durch den vom Theseus gelüfteten Stein abgetheilt wird, ist der Abschied des Aegeus von der Aethra, die noch mit dem hochzeitlichen Schleier angethan ist, dargestellt. Er fasst sie traulich beim Arm und ertheilt ihr die Weisung, den Sohn, welchen sie gebären werde, zu dem Stein zu führen, unter dem er die erwähnten Kleinodien zu verbergen gedenke. Auf letztere deutet das Schwert hin, das er in der Rechten hält und auf jenen der Block, auf welchen er seinen Fuss stellt. Aethra ist als Protagonistin grösser dargestellt als alle anderen Figuren dieser Composition. Ihr Ausdruck ist der bitteren Trennungsschmerzes. Eine dabei stehende Vertraute, welche bedenklich auf das, was sich vorbereitet, blickt, ist als Nebenfigur viel kleiner gebildet.

Man würde geneigt sein, diese zweite Scene auf den Abschied des Theseus selbst von seiner nun ganz verlassenen Mutter zu beziehen, worauf alle Umstände ebensowohl passen würden, wäre nicht die Aethra durch den Schleier als jung-

fräuliche Gemahlin allzu deutlich hervorgehoben und bezeichnet. In allem Uebrigen würde die Erklärung durch letztere Annahme sogar in mehr als einem Betracht erleichtert werden. Namentlich müsste es passend erscheinen, dass Theseus nach Verrichtung der Prüfungsthat den Fuss auf den symbolisch angedeuteten Felsblock gleichsam wie auf eine Trophäe aufsetzte, zumal ein neuerdings aufgefundenes athenisches Votivrelief diesen verhängnissvollen Stein vor dem Standbild dieses Heros liegend anzugeben scheint. Die Gestalt der Aethra ist wahrhaft grossartig und schön gedacht. Die Faltenmassen, welche die Gewänder bilden, sind von einer herrlichen, reichen Wirkung. Ihr Ausdruck zeigt eine zarte Mischung von tiefem Wonnegefühl und unaussprechlichem Weh. Wir besitzen nicht viele weibliche Charakterschilderungen von gleichem Umfang in der bildenden Kunst und das eindringliche Studium dieser bedeutungsreichen Darstellung ist daher lohnender als das so mancher formell weit vollendeterer Werke.

114. Marsyas.

In dem gegenüberliegenden Seitenraum ist eine Wiederholung der öfters vorkommenden Statue des Marsyas aufgestellt, welche von den Oberarmen an bis zur Mitte der Schenkel alt und wohl erhalten ist. Das Peinliche der Lage, in welcher sich der zu hartem Gericht Verdammte befindet, ist trefflich geschildert. Dadurch, dass die Arme kreuzweise zusammengebunden und an den Baumstamm festgeheftet sind, werden alle Muskeln ausser Thätigkeit gesetzt und wirken als todte Stränge, an denen die Wucht des Körpers hängt. Diese Aufhebung des organischen Lebensverbandes lässt nun aber gerade das Wundergewebe des menschlichen Leibes deutlicher wahrnehmen als da, wo sich unseren Blicken die höchste Kraftanstrengung zeigt, ähnlich wie wir uns der köstlichen Güter der Gesundheit dann erst vollbewusst werden, wenn uns langsam verzehrendes Siechthum derselben beraubt. Mit diesem bitteren Leidenszustand contrastirt in bedeutungsvoller Weise der Gesichtsausdruck des gedemüthigten Satyrs, welcher trotz der erlittenen Niederlage in seinem frechen Hoch-

muth verharrt. Er fühlt sich geopfert, aber nicht gerechter Weise bestraft.

115. Komische Schauspieler.

Zu beiden Seiten dieses Durchgangs sind vier Statuen komischer Schauspieler aufgestellt, welche eine in ihrer Art einzige Figurenreihe bilden. Sie können uns einen deutlichen Begriff von der scenischen Wirkung eines Stücks des Plautus oder Terenz gewähren, dessen Eindrücke der Künstler plastisch wiederzugeben offenbar beabsichtigt hat. Ein polternder Patronus stürmt auf einen unter der Züchtigung, oder auch nur aus Furcht vor derselben, sich kläglich gebährenden Diener ein, während ein anderer seine Ehrenhaftigkeit und Zuverlässigkeit mit prahlenden Ausdrücken betheuert. Der eigentliche Schalk aber, der für den angerichteten Schabernak, um den es sich handelt, bestraft zu werden verdiente, macht sich über die ganze Gesellschaft spottend lustig, indem er verstohlener Weise die Zunge heraussteckt. Als alle vier Statuen noch übersichtlich beisammen standen und nicht wie jetzt wild verstreut waren, war der Eindruck, den sie hervorbrachten, ein überraschend lehrreicher. Wir glaubten uns einer antiken Bühne gegenüber zu befinden, auf der uns die Gestalten, deren Treiben und Wesen uns aus der Lectüre der römischen Komödiendichter allbekannt ist, leibhaftig entgegentreten.

116. Atlas den Zodiacus schulternd.

In dem Saal ist zur Rechten des Fensters die Statue des Atlas aufgestellt, welcher den Thierkreis auf den Schultern trägt und das Kreisen der auf- und niedergehenden Himmelskörper aufmerksam beobachtet. Zwar ist von dem Titanen selbst nur der Obertheil und von dem Zodiacus nur der untere Ansatz übrig, allein da dieselbe Vorstellung auf Gemmen und Münzen in ganz ähnlicher Weise wiederkehrt, so kann der Restaurationsversuch ganz gut dazu dienen, die Gesammtwirkung des sinnvoll gedachten Kunstwerks zu vergegenwärtigen. Der Ausdruck des schwerbelasteten Himmelsträgers ist grossartig und schön. Der gewundene Kranz, den er um den

Kopf trägt, ist eine symbolische Andeutung des Wulstes, dessen sich diejenigen bedienen, welche schwere Lasten auf dem Haupte zu tragen haben und den auch Hercules sich aus Binsen drehen zu wollen vorgab, als er den Atlas überredete, die Himmelskugel auf Augenblicke zurückzunehmen. Von dem Thierkreis selbst, der hier das Sternengewölbe symbolisch versinnlicht, ist nur das Zeichen der Jungfrau, die verschleiert erscheint und das der auf Tag- und Nachtgleiche anspielenden Wage erhalten. Zwischen beiden sehen wir das Zwillingspaar des Morgen- und Abendsterns auf- und niedersteigen. Jener hält eine hochauflodernde Fackel empor, während der nach dem Licht des Aethers sehnsüchtig zurückblickende Hesperus die seine umgekehrt hält und in den Meereswogen verlöschen lässt. Da in allen ähnlichen Darstellungen des Weltgebäudes entweder der Sonnengott oder Zeus selbst den Mittelpunkt des Sternenkreises einnimmt, so hat man eine thronende Jupiterstatue geschickt dazu verwendet, diese Gruppe zum Abschluss zu bringen, indem man sie auf der Basis aufgestellt hat, welche von dem mit dem erwähnten Zwillingspaar geschmückten Pilaster gebildet wird.

117. Ara mit Götterfestzug.

Der eben betrachteten Statue dient zum Fussgestell eine vierseitige Ara, deren architektonische Mäanderverzierungen von einem so feinen und edlen Geschmack sind, dass sie uns auf einen sehr vorzüglichen Styl auch in Betreff der Figuren von vorn herein schliessen lassen. In der That zeigen auch diese ein sehr zartes Linienspiel, aber gleichzeitig einen Formenvortrag, der einen archaistischen Charakter hat. Die Freiheit der Zeichnung beweist indess deutlich, dass der Künstler diese Art der plastischen Darstellung etwa so wie der Dichter gewisse Versmaasse und mit ihnen sonst veraltete Sprachformen gewählt und seiner Schilderung zu Grunde gelegt hat.

Um den Gedanken, welchen er hat ausdrücken wollen, zu verstehen, entbehren wir leider der wesentlichsten Elemente. Denn da die eine Seite ganz verloren gegangen und die beiden anderen stark fragmentirt sind, so sind wir kaum

im Stande, die Veranlassung dieses Festzuges mit Sicherheit zu ermitteln, da gerade diejenigen Göttergestalten abhanden gekommen zu sein scheinen, deren Auftreten in solchem Zusammenhang entscheidend sein musste. Wir sind daher aufs Rathen und auf die Vergleichung anderer verwandter Darstellungen angewiesen, an denen es uns zum Glück nicht fehlt.

In seiner gegenwärtigen verstümmelten Gestalt beginnt der Zug mit einer fackeltragenden Göttin, die eine andere sceptertragende und verschleierte Frau am Zipfel des Gewandes gefasst hält. Dies pflegt in derartigen Denkmälern allezeit eine innige untrennbare Verbindung anzudeuten, die uns sofort zu der Annahme führt, dass in diesem Frauenpaar Artemis und Leto dargestellt sei. Erstere scheint in ähnlicher Weise mit ihrem Zwillingsbruder verkettet zu sein, von dem ebenfalls der Gewandzipfel noch übrig ist, wonach zu schliessen wäre, dass auf dieser Seite sich vier Figuren befunden hätten.

Diesen drei delischen Gottheiten folgt nun zunächst Zeus mit einem Donnerkeil in der Rechten und dem Adlerscepter in der Linken. Auf der anstossenden Seitenfläche sind Here, Poseidon und Demeter aufgereiht, die erste mit sittsam gelüftetem Schleier und die letzte mit einem bekränzten polosartigen Aufsatz, von dem der Schleier über die Schultern herabwallt. Jede dieser Gestalten ist mit charakteristischen Gewandmassen bekleidet, die mehr besagen als die Gesichtszüge in einer derartigen Darstellung auszudrücken vermöchten.

Auf der dritten Seite erscheint Dionysos mit Thyrsus, Hermes mit dem Schlangenstab und von einer dritten Figur ein schwacher Rest. Ist unsere Vermuthung richtig, dass auf der zuerst betrachteten Querseite vier Göttergestalten aufgereiht gewesen sind, so müssen wir uns auch hier zwei andere hinzugefügt denken, wahrscheinlich Hephästos und Hestia, welche letztere auch in der capitolinischen Brunnenmündung den Kreis der Zwölfgötter abschliesst.

Für die vierte Seite würden dann Pallas Athene, Aphrodite und Ares übrig bleiben. Statt des letzteren werden wir aber an Herakles denken dürfen, der gerade in Denkmälern dieses Styls öfter mit seiner Schutzgöttin vereint vorkommt.

Von Nutzen kann eine solche allerdings jedes festen Grundes und Bodens ermangelnde Vermuthung nur insofern werden, als sie auf verwandte Vorstellungen die Aufmerksamkeit derjenigen lenkt, die sich für die Lösung ähnlicher Räthsel der Denkmälerwelt interessiren.

Dadurch, dass wir uns zur Annahme einer viergliedrigen Figurenreihe auf den beiden Längenseiten veranlasst gesehen haben, sind wir in eine Schwierigkeit verwickelt worden, die wir lieber vermieden hätten. Der ganze Götterkreis überschreitet nämlich in diesem Fall die sonst allezeit streng eingehaltene Zwölfzahl. Dürfen wir uns dagegen den Apollo mit der Pallas und dem Herakles auf der verloren gegangenen Seite vereint denken, so lässt sich die andere fragmentirte Querseite leicht durch die Beifügung der Aphrodite ergänzen, so dass dann hier zwei männliche Gestalten mit einer weiblichen verbunden erscheinen würden, während an der entsprechenden Rückseite Zeus zweien Frauen folgt. Aller Analogie gemäss würde dann wohl auf der der gegenwärtigen Vorderseite entsprechenden Rückseite Pallas zwischen zwei männlichen Gottheiten aufgetreten sein, wie Poseidon von zwei Frauen umgeben ist.

118. Ibis von Rosso antico.

Der auf einer mit Laubwerk verzierten Säule aufgestellte Ibis von Rosso antico verdient wegen des kostbaren Materials, aus dem er angefertigt ist, Beachtung. In der Verwendung solcher farbiger Steinarten für gewisse Gegenstände, denen sie dadurch malerische Reize zu sichern suchten, haben die Alten grosses Geschick und feinen Tact gezeigt. Es ist daher vorauszusetzen, dass sie auch bei der Wahl dieses Gesteins für den heiligen Vogel Aegyptens, der bekanntlich von dem noch jetzt in diesem Lande vorhandenen Sumpfvogel wesentlich abweicht, auf den röthlichen Ton dieses Marmors Rücksicht genommen haben werden. Kopf und Beine sind natürlich verloren gegangen und von neuerer Hand ergänzt, der Körper aber ist ziemlich gut erhalten und verdiente daher mit den Mumien dieses Vogels verglichen zu werden. Denn obwohl die Alten bei der Nachbildung von Thieren ziemlich

frei verfahren sind, so haben sie doch andererseits kein charakteristisches Merkmal so leicht unbeachtet gelassen.

119. Knabe mit Maske.

Links vom Fenster ist ebenfalls auf einer Säule die Gruppe eines Knaben mit einer übergrossen komischen Maske aufgestellt, aus deren weit geöffnetem Mund er sein kleines Händchen hervorstreckt. Dasselbe launige Motiv haben wir bereits auf dem anmuthreichen Fries mit spielenden Flügelknaben angetroffen und in Villa Pamfili existirt ein anderes Relief, wo ein Knabe, der sich hinter einer ähnlichen Maske versteckt hat, einen seiner Gespielen, der im Begriff ist, Früchte zu stehlen, auf diese Weise in Schrecken setzt.

120. Büste des Serapis.

Die neben anstehende colossale Serapisbüste aus grünem Basalt ist zwar am unteren Theile des Gesichts stark ergänzt, allein das Ganze ist deshalb von einer nicht weniger grossartigen Gesammtwirkung. Die dunkele Färbung des Gesteins trägt wesentlich dazu bei, den auch die Schatten beherrschenden Gott ernst, ja finster erscheinen zu lassen. Der Modius ist mit Oelzweigen verziert.

121. Die Zerfleischung des Zagreus durch die Titanen.

In das Fussgestell der vorerwähnten Büste ist das Bruchstück eines Reliefs eingelassen, welches dem Freunde des Schönen allerdings nur wenig zu bieten vermag, das aber für den mythologischen Forscher um so wichtiger und anziehender ist. Es stellt nämlich jene zwar oft, aber immer nur geheimnissvoll erwähnte Sage von der Zerfleischung des Zagreus durch die Titanen dar. Diese erscheinen hier in der Dreizahl, wie die ganze Anlage der Gruppe und der Rest eines Fusses der verloren gegangenen Figur beweist und halten das unglückliche Schlachtopfer mit der einen Hand gepackt, während die Rechte zum Einhauen erhoben ist.

Im Gegensatz zu diesen wildbehaarten Riesen der Urzeit sehen wir rechts einen mit Schild und Helm bewaffneten

Korybanten im orgiastischen Tanzschritt daher wandelnd dargestellt. Dieser gehört offenbar zu einer ähnlichen Gruppe und bezieht sich entweder auf den kleinen Zeus, der durch das Waffengetöse der Korybanten gerettet worden war, oder auf den Sohn der Zeus und der Persephone, welcher ihrer Obhut in ähnlicher Weise anvertraut gewesen sein sollte, aber ihnen durch die Titanen entrissen worden war.

Der zerrissene, aber durch die Vermittelung der Pallas, welche des Knaben noch schlagendes Herz dem Zeus überbrachte, neu belebte Zagreus war der Gegenstand eines bacchisch-cerealischen Geheimcultus, von dem wir nur noch dunkele Andeutungen besitzen. Um so wichtiger ist dieses Denkmal, welches den sachlichen Beweis liefert, dass auch diese Sage eine so leibhaftige Gestaltung erhalten hatte, dass auch die bildende Kunst sich mit ihrer Schilderung zu befassen vermochte. Nach diesen schwachen Resten zu urtheilen, scheint sie mythisch sehr reich entfaltete Ueberlieferungen vor sich gehabt und zur Darstellung gebracht zu haben.

122. Libera.

In der Nische zur Linken der Thür ist eine mit lang und schlicht herabwallendem Gewand bekleidete Frauengestalt zu bemerken, welche ein Hirschkalb auf der Linken trägt. Styl und Haltung weisen auf ein hehres Götterwesen hin, womit auch der Umstand stimmt, dass der rechte Arm eine Lage hatte, welche darauf schliessen lässt, dass er auf ein Scepter gestützt war. Der Kopf ist aufgesetzt und scheint der Statue ursprünglich nicht anzugehören.

Bei der Bestimmung dieser interessanten Darstellung sind wir wiederum ziemlich ausschliesslich auf die Vergleichung verwandter Kunstdenkmäler angewiesen. Durch diese werden wir in den bacchischen Ideenkreis verwiesen. Eine ähnliche, das junge Wild beschützende Göttin kommt auf einem Basrelief des Palastes Colonna vor, welches den bärtigen Dionysos, den hermaphroditischen und einen kleinen Flügelknaben darstellt, der die Herme des ersten bekränzt. Man hat daher auf sie mit grosser Wahrscheinlichkeit die Benennung einer Libera oder Bona Dea angewandt, womit, bei der

Dunkelheit, die in diesem mythologischen Ideenkreis herrscht, für das tiefer eingehende Verständniss des Götterbegriffs freilich nicht viel mehr gewonnen ist, als was die Darstellung selbst veranschaulicht, nämlich eine die Waldesbrut hegende Göttin. So wie die Diana bald als eine das Wild vernichtende, bald als eine dasselbe beschützende Göttin gefasst worden ist, so sehen wir auch bacchische Frauenwesen nicht blos die jungen Zicklein zerfleischen, sondern auch, einem guten Hirten gleich, in der Nebris bergen. An Hoheit und Adel scheint unsere Statue die aller ähnlichen Frauengestalten weit zu überragen.

123. Aphrodite.

Vor dem Fenster zur Rechten ist eine halb bekleidete Venusstatue aufgestellt, die nicht blos Spuren einer zarten Behandlung wahrnehmen lässt, sondern auch aus der Reihe der zahlreichen Typen dieser Göttin in gewisser Weise heraustritt. Nachdem einmal ihr Ideal festgestellt und vollkommen ausgebildet worden war, haben die Künstler einer späteren, aber immer noch productiven Zeit demselben neue Seiten und Wendungen abzugewinnen gesucht. Eine solche spielende Umgestaltung der geläufigen Vorstellungen bietet diese Statue dar, in der sich die Anmuth der den Künstler umgebenden Frauenwesen zu spiegeln scheint, ohne dass er dadurch zu einer Erweiterung des Schönheitsbegriffes oder zu einer tieferen Erfassung der geheimnissvollen Zaubermacht, welche diese Göttin versinnlicht, veranlasst und fortgetrieben worden ist.

124. Befreiung der Hesione.

Unter der Nische zur Rechten ist ein im Jahre 1760 zu Sarsina in der Romagna aufgefundenes Mosaik eingelassen, welches die Befreiung der Hesione durch Telamon darstellt, der der am Felsen angeschmiedeten Jungfrau von der steilen Höhe herabhilft. Das Seeungeheuer, dem König Laomedon seine Tochter hatte zur Abwehr der über Troja verhängten Landplage aussetzen müssen, ist von einem kühnen Pfeilschuss durchbohrt, den Herakles auf dasselbe abgesandt hat.

Diesen erblicken wir links nach glorreich vollbrachter That stolz hinwegschreiten, indem er sich der Keule wie eines Spazierstockes bedient und Pfeil und Bogen in der Linken hält. Im Hintergrund erblicken wir ein brennendes Haus, welches auf die erste Zerstörung Trojas anspielt, die durch den gegen Götter und Menschen undankbaren und treulosen Laomedon verschuldet worden war.

Trotz der decorationsmässigen Derbheit des Vortrags offenbart sich die Grossartigkeit der Auffassung, die diesem Gemälde zu Grunde liegt. Eine ganze Reihe von Begebenheiten ist in demselhen symbolisch zusammengedrängt. Wir überblicken mit einem Male das über den Laomedon verhängte Strafgericht des Poseidon, dessen Abwehr durch Herakles, die von diesem selbst genommene Rache und den versöhnenden Ausgang, welchen die Liebeseinigung der Hesione mit dem Telamon darbietet, dem Herakles die erbeutete Königstochter zum Lohn für seine Grossthaten und seinen treuen Beistand überlässt. Diese tritt uns bräutlich geschmückt aus dem Bilde entgegen mit doppelter Anspielung auf ihre feierliche Opferung und auf ihre nun erfolgende Vermählung mit dem sie heimführenden Heros.

125. Herme der Hekate.

Von dem hinter diesem Saal gelegenen Balcon aus, der mit einer aus antiken Bruchstücken zusammengebauten Fontaine geschmückt ist, bemerkt man auf dem Gipfel des rechts gegenüberliegenden Façadenbaues eine colossale Hermenbüste der dreigestalten Hekate, welche in ihrer Art einzig sein dürfte. Lernen thun wir daraus freilich nicht mehr, als was wir bereits aus anderen Darstellungen dieser geheimnissvollen Göttermacht wissen. Die Alten scheinen sich dieser allerdings sehr ausdrucksvollen Kunstform, die uns drei persönlich getrennte Wesen als ein einziges untheilbares vorführt, bedient zu haben, um auf die Idee einer in den drei Richtungen des Raums und der Zeit unbegrenzt waltenden Gottheit symbolisch hinzuweisen, ohne die gründliche Entwickelung der einzelnen Charaktere zu beanspruchen.

126. Amphitrite.

In dem hinter diesem Gebäude liegenden Garten ist eine überlebensgrosse liegende Frauengestalt zum Schmuck eines Springbrunnens verwandt, dessen Gewässer sich in einen langen, kataraktenartig gebrochenen Canal ergiessen. Auf der Basis dieser Statue sind Wellen angedeutet, die kaum an etwas anderes als an eine See- oder Quellgottheit denken lassen. Der Stier, auf den sie sich aufstützt, erinnert aber unwillkürlich an die poseidonischen Meeresstiere, die unter allerlei Gestalten aufzutauchen pflegen. Es scheint daher ganz gerathen, diese grossartig gedachte Gestalt für eine Amphitrite, die Gemahlin des Königs der Gewässer, zu erklären. Dass sie eine solche Bedeutung habe, dürfte auch vielleicht mit aus dem Umstand hervorgehen, dass sie aus der Villa d' Este bei Tivoli stammt, wo sie vor Alters höchst wahrscheinlich zum Schmuck der Cascadellen in ähnlicher Weise verwandt gewesen sein wird, wie hier.

Ein Punkt, welcher in der Gegend des Gürtels stehen geblieben ist, scheint zu beweisen, dass sie als eine Decorationssculptur nicht der letzten Vollendung theilhaftig geworden ist. In der That zeigt die Arbeit eine ziemlich derbe, massenhafte Behandlung, bei einer gewissen Grossartigkeit des Grundgedankens.

127. Tritonenhermen.

In den zu beiden Seiten befindlichen Mauernischen sind zwei colossale Hermen aufgestellt, deren feuchtes Haupt- und Barthaar sie auf den ersten Blick als Wassergottheiten kenntlich macht. Bei näherer Betrachtung aber zeigt es sich, dass der Tritonencharakter noch weiter ausgebildet erscheint. An denjenigen Stellen nämlich, wo die Haut sich behaart, sehen wir diese sich heben und die Gestalt von Fischschuppen und Flossen annehmen. Diese treten als der letzte Rest der halbthierischen Bildung auf, von der dieses Ideal seinen Ausgang genommen hat. Die im Uebrigen rein menschliche Entfaltung desselben ist überaus grossartig und wäre der Gesammteindruck nicht durch die vielen Flickstellen benachtheiligt,

so würden diese Kunstwerke, die an einem so abgelegenen Ort kaum bemerkt zu werden pflegen, wahrscheinlich des ihnen gebührenden Ansehens geniessen. An einem solchen Beispiel kann man lernen, von welcher praktischen Wichtigkeit für den Aufputz der Antikenmuseen die sogenannte Patina, eigentlich eine Art von harmonisirendem Anstrich, ist, indem ohne Hülfe derselben bei weitem die meisten restaurirten oder geflickten Bildwerke die Beschauer eher abstossen als anziehen würden. Leider pflegt man in dieser Richtung häufig zu viel zu thun und auch die originale Modellirung unkenntlich oder doch ungeniessbar zu machen. Im Gypsabguss, wo die gleichmässige Farbe des plastischen Materials das fleckige Aussehen von selbst beseitigt, würden diese prachtreichen Colossalköpfe ohne Zweifel eine sehr imposante Wirkung hervorbringen. Zur Verzierung von Springbrunnen und ähnlichen Bauten liesse sich aber kaum ein passenderes Denkmal alter Kunst vorschlagen. Wären die schöpferischen Genien des sechzehnten Jahrhunderts eines solchen habhaft geworden, so würden sie es wahrscheinlich in einen Arabeskenschmuck eingewoben haben, dessen es allerdings bedarf, um derartige Phantasiegebilde bei uns neu einzubürgern und zum poetischen Leben zu erwecken.

128. Reliefs mit Basilikenhallen.

An den beiden Ecken der Mauer sind merkwürdige Reliefverzierungen angebracht, welche die Bogendurchsichten eines antiken Gebäudes perspectivisch schildern. Man hat mit Unrecht an dem Alterthum dieser eigenthümlichen Eckverkleidungen zweifeln wollen. Schon der Umstand, dass über den Gewölben ein zweites Stockwerk angegeben ist, wie man es an den Basiliken erst in neuester Zeit kennen und nachweisen gelernt hat, beweist, dass es sich um ein bis jetzt unbenutztes und nicht unwichtiges Document, keineswegs aber um einen baroquen Einfall eines Künstlers des vorigen Jahrhunderts handelt. Solche Fälschungen können in dieser Sammlung überhaupt nur höchstens bei Ergänzungen alter Bruchstücke vorkommen, während es schwer zu glauben ist, dass ein so erfahrener Kenner wie Cardinal Alessandro Albani

sich bei der Ueberfülle antiker Stücke mit modernem Plunder befasst haben sollte. Wenn einmal der kunsthistorische Werth und die Bedeutung dieser Denkmäler festgestellt sein wird, können dieselben möglicher Weise bei der Wiederherstellung der Basilica Julia, deren Trümmer jetzt noch wild zerstreut vor uns liegen, von grossem Nutzen werden.

129. Chimära.

Auf der oberen Gartenterrasse ist unweit dem Kaffeehaus die Statue einer Chimära weniger wegen ihres Kunstwerths, als wegen ihrer eigenthümlichen Bildung bemerkenswerth. Während man sich nämlich dieses Ungeheuer sonst als doppelköpfig und mit einem Schlangenschwanz versehen denkt, erscheint dasselbe hier dreiköpfig wie der Cerberus. Jeder dieser drei Köpfe aber gehört einer anderen Thierart an, der eine dem Löwen, der zweite der Ziege und der dritte dem Wolf. Die vereinten Eigenschaften des Katzen-, Hunde- und Ziegengeschlechts, welche hier eine symbolisch-mythologische Bedeutung haben, machen dieses löwenartig gebildete Ungethüm dreifach furchtbar. Dass es sich dabei um die Verkörperung unnahbarer Naturkräfte handelt, die mit der Blutgier des Löwen, der Gefrässigkeit und Tücke des Wolfs und der Blitzesschnelle der Gemsen oder Antilopen auf den Menschen eindringen, ist auf den ersten Blick klar, während die Weise, in welcher der Menschengeist derselben Herr wird, durch das beschwingte Ross oder den Pegasus angedeutet ist, welcher letztere ebenfalls in einer allerdings seltenen, aber keineswegs gelungenen plastischen Darstellung weiterhin am Ende des einen Seitenwegs dieser Villa vorkommt und möglicher Weise zu dieser Chimära gehört haben kann.

130. Colossalbüsten des Titus und Trajan.

Zu beiden Seiten der vor dem Casino sich erhebenden Terrasse, deren Brustwehr mit allerlei Sculpturen geschmackvoll verziert ist, stehen in zwei Nischen die colossalen Köpfe des Titus und Trajan. Die Verhältnisse sind einander nicht ganz gleich, weshalb sie nicht als Gegenstücke betrachtet werden dürfen. Kunstgeschichtlich sind sie, wie alle colos-

salen Bildwerke, wichtig, da sie als solche sicher der Zeit der dargestellten Personen angehören und auch fast stets von tüchtigen Meistern herrühren, indem man so hervorragende Denkmäler schwerlich untergeordneten Arbeitern anvertraut haben wird. In ihrer gegenwärtigen vertieften Aufstellung bringen sie natürlich nur einen geringen Theil der Wirkung hervor, auf welche sie ursprünglich berechnet gewesen sind. Daher mag auch das Befremdliche kommen, was der sonst so scharf ausgeprägte und auch so unverkennbare Charakter des Trajan darbietet. Beim Titus, dessen Züge so stark markirt sind, ist dies weniger auffällig. Bei der verhältnissmässig geringen Anzahl von colossalen Bildwerken, die der Epoche der Flavier mit Sicherheit angehören, ist dieses Stück von besonderem Werth, wie erst dann einmal vollkommen klar werden wird, wenn man einmal die Eigenthümlichkeiten des plastischen Vortrags zum Gegenstand genauerer Untersuchungen zu machen sich entschliesst. Welcher Abstand zwischen der poetisch bewegten Zeit des Titus und der formell vollendeteren, aber auch weniger schwunghaften Geschmacksrichtung der unmittelbar darauf folgenden Periode obwaltet, können diese beiden Köpfe des Titus und Trajan recht deutlich wahrnehmen lassen.

VI.

MUSEUM GREGORIANUM DES LATERAN.

Die verödeten Räume des lateranensischen Palastes sind unter Gregor XVI zu einem Museum hergerichtet worden, das seinen Namen trägt. Sie eignen sich trefflich zur Aufnahme der zahlreichen Sculpturen, für die der Vatican kaum Gelass mehr zu bieten vermag und von denen mehreresehr werthvolle in den vaticanischen Magazinen seit Jahren ungenutzt und unzugänglich aufgespeichert lagen. Dazu sind dann ferner neue Ankäufe von hoher Wichtigkeit und die Hauptergebnisse der statuarischen Entdeckungen der letzten funfzehn Jahre gekommen, so dass diese eben im Entstehen begriffene Sammlung schon jetzt ein sehr bedeutendes Ansehen darbietet. Sie zählt bereits Stücke ersten Ranges und so manchen kostbaren Rest, welcher in seiner anspruchslosen Aufbewahrung mit der Zeit, auf dem Wege der Vergleichung, wichtige Aufschlüsse darzubieten vermag.

Da diese Sammlung täglich neuen Zuwachs erhält und noch nicht einmal definitiv geordnet ist, so dass jeden Augenblick neue Umstellungen bevorstehen, so beschränken wir uns bei der Aufzählung der bemerkenswerthesten Denkmäler auf das aller nothdürftigste, indem wir alles dasjenige, was nur für Gelehrte und Künstler, die keines Führers bedürfen, Interesse hat, unerwähnt lassen. Wollten wir uns eine solche strenge Auswahl nicht zum unverbrüchlichen Gesetz machen, so würde kaum abzusehen sein, wann und wo wir enden sollten. Denn des Bemerkenswerthen, ja selbst des Anziehenden bietet jedes in diese Sammlung aufgenommene Bruchstück viel dar.

Hätte man alle seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften an's Licht gezogenen Denkmäler des classischen Alterthums in ähnlicher Weise zu Rathe gehalten, wie es jetzt

hier geschieht, so würde der Schatz unseres archäologischen Wissens nicht blos beträchtlich erweitert worden sein, sondern auch eine ganz andere Gestalt angenommen haben. Denn während man früher nur für das Augenfällige und Schöne Sinn hatte und alle decorativen Reste zum pittoresken Schmuck von Façaden und Mauerwänden herzurichten gewohnt war, finden sich hier zahlreiche Bruchstücke in einer beweglichen Weise aufgehäuft, welche ihre allseitige Untersuchung und Betrachtung für alle Vorkommnisse gestattet und ihre rücksichtslose Zustutzung verhindert.

So unscheinbar die meisten dieser zerbröckelten Sculpturen sind, so wichtige Aufschlüsse pflegen sie demjenigen zu gewähren, der zu ihrer einlässlichen Betrachtung die nöthige Hingebung besitzt. Das Studium derselben ist für den Archäologen und Kunstfreund von eben so grossem Nutzen wie für den schaffenden Genius, der dieser nimmer versiechenden Quelle sinniger Motive oft seine fruchtbarsten Eingebungen verdankt, wie dies namentlich Thorwaldsen's Bildungsgang gezeigt hat. Denn während dieser grosse Künstler vermittelst der Lectüre der Schriften des classischen Alterthums mit der Vorzeit kaum in eine der Rede werthe Berührung gekommen war, hatte er in dem Bilderschatz, den namentlich solche halb verkommene Bruchstücke darbieten, wie in einem in geheimnissvollen Zeichen abgefassten Buch lesen lernen und auf diesem Wege unbewusst einen Ideenreichthum in sich aufgenommen, welcher sich bei jeder Gelegenheit in schönen Formen offenbarte.

Allerdings ist der unmittelbare Gewinn, den die Durchsuchung solcher verstreuter Reste bringt, ziemlich unscheinbar. Ergiebig wird die Beschäftigung mit denselben erst im Laufe der Zeit, wo die Erinnerungen an einzelne schöne Eindrücke wieder aufzutauchen pflegen und dann auf dem Wege ungesuchter Ideenverbindung auch die grossen Erscheinungen der bildenden Kunst neu beleben helfen. Wer daher die nöthige Geduld und Hingebung besitzt, wird unter den hier aufgehäuften Schätzen nicht blos eine ergötzliche Blumenlese, sondern selbst eine ganz gedeihliche Aehrenlese halten können. Da wir uns jedoch bei unserer Führung nicht darauf einlassen

dürfen diese selbst zu veranstalten, so muss die flüchtige Andeutung dessen, was hier halb verborgen liegt, vorerst genügen.

1. Antinous als Dionysos.

In der Nische des Durchgangraums, welcher zur Rechten des Hauptthors liegt und die Säle, in denen die Gypsabgüsse der äginetischen Giebelgruppen und die Elgin'schen Marmors aufgestellt sind, mit einander verbindet, prangt die Colossalstatue des Antinous, welche vormals eine Hauptzierde des Palastes Braschi war. Sie stammt aus Hadrian's pränestinischer Villa, unter deren Trümmern sie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hervorgezogen worden ist. Von dem Gewand, welches nach Gavin Hamilton's Angabe durch Pierantoni ergänzt worden, hat sich keine Spur vorgefunden, was zu der Vermuthung geführt hat, dasselbe sei ursprünglich aus Bronze angefertigt gewesen. Dagegen war an der Plinthe die mystische Cista mit der Schlange erhalten, welche den sicheren Beweis liefert, dass der vergötterte Bithynier in diesem prachtvollen Standbild als jugendlicher Dionysos dargestellt war. Auch von dem Thyrsusstab, den er in der Linken gehalten hat, ist der Ansatz auf dem Fussgestell wahrnehmbar. Von der rechten Hand sind nur die Finger alt. Dagegen ist der ganze nackte Oberkörper sammt dem Kopf von einer staunenswerth schönen Erhaltung. Nur die Lotosblume, die die Stirn krönt, ist neu eingesetzt. Auf ihr ursprüngliches Vorhandensein liess die an dieser Stelle vorhandene Vertiefung schliessen.

Dieses Bildniss des wunderbar gearteten Jünglings, welcher zu einer persönlichen Berühmtheit gelangt ist, wie kaum ein anderer Sterblicher des heidnischen Alterthums, ist allem Anschein nach das vollendetste und treueste, welches wir von ihm besitzen. Jeder einzelne Zug des Antlitzes ist mit einer Schärfe wiedergegeben, welche die Schönheit des Gesammt-

ausdrucks zuweilen sogar zu benachtheiligen droht, und welche deutlich beweist, dass der Meister, der mit der Ausführung eines solchen Prachtdenkmals beauftragt worden war, sich streng an die Naturwahrheit gehalten hat. Gleichzeitig aber ist es ihm gelungen, das Dämonische zum Ausdruck zu bringen, welches nicht blos auf den Kaiser Hadrian, sondern auf alle Zeitgenossen eine so geheimnissvolle Zauberkraft ausgeübt hat. Denn ohne eine wirkliche Begeisterung für die dargestellte Persönlichkeit vorauszusetzen, lässt sich die seelen- und liebevolle Schilderung eines solchen sonst unbekannten Jünglings kaum denken. Ist es doch als ob die einzelnen Künstler, denen wir diese mythologisch maskirten Porträts verdanken, mit einer wahrhaft leidenschaftlichen Lust an denselben thätig gewesen seien. Wenn man einmal Zeit finden wird, dieses geschichtlich merkwürdige Factum vom physiologischen Standpunkt aus zu untersuchen, so wird es sich zeigen, dass der Enthusiasmus, von dem die Zeitgenossen des Hadrian beim Hinblick auf den Opfertod des Antinous erfasst worden sind, auf einem tief inneren Bedürfniss der menschlichen Natur beruht und dass das Dämonische des angestaunten Jünglings als ein Surrogat der Ideale gedient hat, von denen das heidnische Bewusstsein bis dahin immer noch beherrscht worden war. Bei dem gänzlichen Mangel genügender Nachrichten über das Verhältniss, welches zwischen dem Antinous und dem Hadrian obgewaltet hat, sind die zahlreichen Denkmäler, welche das Andenken des ersten mit einer ungeheuchelten Begeisterung feiern, von einem unschätzbaren Werth für uns.

Die technische Vollendung dieser Statue ist, wenn wir die Zeitverhältnisse und die bereits eingerissene Geschmacksverirrung berücksichtigen, staunenswerth, wie wir namentlich an der fleissigen und doch keineswegs geistlosen Ausführung der Haarmassen bemessen können. Nehmen wir solche Aeusserlichkeiten zum Ausgangspunkt der Beurtheilung, und überblicken dann die einzelnen Partieen des Nackten auf's Neue mit ausschliesslicher Rücksicht auf die formelle Durchbildung der verschiedenen Theile, so werden wir von Bewunderung vor einer Zeit erfüllt, die bereits an der Markscheide

ihres Entwickelungsganges angelangt und aller Quellen und Stützen einer emportragenden Begeisterung beraubt war.

2. Statue des Mars.

In dem ersten der nach der anderen Seite hin gelegenen Reihe von Sälen ist die Statue eines mit der Chlamys bekleideten Götter- oder Heldenjünglings der Beachtung werth, welchen man für einen Mars wird ansprechen dürfen. Auf dem Helmring ist über der Stirn ein Adler angebracht.

3. Hirsch von Basalt.

Der in der Mitte des Saals stehende überlebensgrosse Hirsch aus Basalt stammt aus der Vigna der Padri Missionarj vor Porta Portese. Die Ansätze an der rechten Seite beweisen, dass er mit einer Statue, an der er in die Höhe schaut, zu einer Gruppe verbunden war. Wahrscheinlich gehört er zu einem leierspielenden Apoll, den wir uns, da die Alten die Thiere als Beiwerk stets kleiner gebildet haben, colossal denken müssen. Die Formen und die Bewegung dieses Hirsches, der im Ganzen wohl erhalten zu nennen ist, zeigen viel Naturwahrheit.

4. Cippus mit Reliefdarstellungen.

In der Ecke ist einer jener Grabescippen aufgestellt, welche die römischen Steinmetzen auf Speculation angefertigt zu haben scheinen, wie aus dem Umstand hervorgeht, dass die zur Aufnahme der Inschrift bestimmte Tafel leer gelassen und nur mit den ständigen Anfangsbuchstaben der Formel D[iis] M[anybus] bezeichnet ist. Auf der Vorderseite ist in sehr scharfem und elegantem Steinschnitt zwischen zwei die Ecken deckenden und mit Basrelieffiguren geschmückten Candelaberbasen der Ausgang eines Hahnenkampfes dargestellt, wobei der Besitzer des sieghaften Vogels frohlockend erscheint, während der andere den seinen todt hinwegträgt und bitterlich weint. Darüber ist die alles versteinernde Maske der Gorgone als das Schreckbild des Todes angebracht.

Auf der einen Querseite ist ein kleiner Knabe mit einem Panther, den er am Schwanze schleift, spielend dargestellt,

auf der anderen ein Knabenpaar, welches von einem Festschmauss trunken heimkehrt. Sie halten sich einander umschlungen und der eine unterstützt seinen taumelnden Gefährten mit sichtlicher Anstrengung.

Ueber diesen beiden überaus anmuthreichen Schilderungen ist je ein Vogelnest angedeutet. Die kleinen noch nackten Küchlein sperren beim Herannahen der Aeltern die hungrigen Schnäbel weit auf, ohne die Gefahr zu ahnen, von der sie bedroht sind. Eine Schlange nämlich ist bis in ihre unmittelbare Nähe gelangt, wo sie von dem herbeigeeilten Muttervogel ereilt und mit den Krallen und dem Schnabel angegriffen wird. Es entspinnt sich ein Kampf auf Leben und Tod, die jungen Vöglein aber verlangen nach Futter.

Die Anordnung dieser sinnvollen Bilder, deren Beziehungen wir nicht so leicht aufzufinden und festzustellen vermögen, ist kunstvoll und poetisch, während die Steinmetzenarbeit eine etwas trockene Eleganz bei grosser Sorgfalt und fleissiger Ausführung zeigt.

5. Kuh.

Eine fast lebensgrosse Kuh, welche vor diesem Cippus aufgestellt ist, verdient als eine nicht verächtliche Decorationsarbeit Beachtung. Mit der Naturtreue niederländischer Gemälde dürfen wir ein solches Werk zwar nicht vergleichen. Dagegen zeigt sich auch bei einem so untergeordneten Gegenstand, der nur eine flüchtige Erwähnung gestattet zu haben scheint, jene Grossartigkeit des Sinnes, welche den Alten bei derartigen Darstellungen allezeit eigen gewesen ist, während die moderne Kunst dieselben, bei einer ungleich gründlicheren Behandlung des Einzelnen, dem Zusammenhang, der durch die Weltökonomie selbst gegeben ist, gleichsam entrückt. Die charakteristischen Eigenschaften des schwer dahin wandelnden Thieres, durch das Gras in Milch verwandelt wird, sind übrigens auch hier scharf und lebendig hervorgehoben.

6. Kaiserstatuen von Cerveteri.

In dem anstossenden Zimmer sind die acht römischen Statuen aufgereiht, welche im Jahre 1839 bei Cerveteri an's Licht gezogen worden sind. Sie scheinen sämmtlich Glieder der Familie des August darzustellen und haben zum Schmuck des Theaters gedient, unter dessen Trümmern sie aufgefunden wurden. Obwohl sie nur Decorationssculpturen sind, wie sie für Municipalstädte genügend erscheinen mussten, sind sie doch von einer gewissen Wirkung, die dadurch noch gehoben wird, dass sie zu einem System zusammentreten und daher einen massenhaften Anblick darbieten. Bei der Restauration ist es gelungen, aus den zerstückten Resten dieses Statuenvereins vier Paare zu bilden, welche, da sie aus je zwei Frauengestalten, Togafiguren, geharnischten Imperatoren und eben so viel thronenden Kaisern bestehen, eine schöne Abwechselung und bedeutsame Gegensätze darbieten.

Die beiden sitzenden Kaiserstatuen stellen den Tiberius und Claudius, beide mit Eichenkränzen zur Verherrlichung ihrer Verdienste um das Bürgerwohl geschmückt dar. Von den Togafiguren hat man die eine dem älteren Drusus zugewiesen. Unter den beiden geharnischten Imperatoren zeichnet sich die des siegreichen Germanicus, der die Legionen zu neuen Thaten anzufeuern scheint, aus. Auch seine Gemahlin, die stolze Agrippina, ist in diese erlauchte Versammlung aufgenommen. Sie ist hier nicht, wie sonst öfter, in dumpfer Schwermuth über ihrem Schicksal brütend dargestellt, sondern tritt uns in vollem Selbstbewusstsein und in froher Theilnahme an dem Ruhm ihres Gemahls, entgegen. Ihr gegenüber erscheint Livia, welche mit der ihr eigenthümlichen dämonischen Leidenschaftlichkeit von den Schicksalsmächten die Begünstigungen erfleht, die ihren Nachkommen so reichlich zu Theil geworden sind.

Bei dem Aufputz ähnlicher Reste pflegt man weniger die historische Genauigkeit als die formelle Füglichkeit in's Auge zu fassen. Hat man sich nur erst eines kernhaften Ausgangspunktes versichert, so erzielt man bei der Wiederherstellung meist einen kräftigen Effect. Das Nichtvorhanden-

sein der zu den Körpern gehörigen Porträtsköpfe setzt die Restauration am wenigsten in Verlegenheit. Bei der reichen Auswahl solcher, die dieselben Verhältnisse haben, und wie die entsprechenden Theile verschiedener, aber aus derselben Fabrik hervorgegangener Maschinen zu einander passen, ist ein geeigneter Ersatz leicht zu Handen. Wenn man bedenkt, dass derartige Statuen der kaiserlichen Familie nach demselben Modell in Unzahl angefertigt worden sind, so hat ein solches Wiederherstellungsverfahren des Barbarischen weniger, als es auf den ersten Anblick scheinen könnte. Sehr häufig erzielt man in der That Verbindungen, die die schärfste Kritik nicht als fremdartige nachzuweisen vermag.

Die sitzende Statue des Tiberius zeichnet sich durch Lebendigkeit und Frische der Behandlung vor den beiden im Museo Chiaramonti aufgestellten thronenden Bildnissen dieses Kaisers in manchem Betracht vortheilhaft aus. Auch die des Claudius ist trotz der vielen gelungenen Darstellungen, die wir von diesem wider Willen und Erwarten zur Alleinherrschaft berufenen Regenten besitzen, nicht ohne Interesse. Sein Sitz ist höchst charakteristisch und die Unbequemlichkeiten seiner phlegmatischen Leibesconstitution treten in dieser Lage noch schärfer hervor als in anderweitigen Stellungen.

Von dem Colossalbildniss des Augustus, das zu diesem Statuenverein gehört hat, ist nur der Kopf aufgefunden worden. Dieser zeichnet sich durch lebensvollen Ausdruck und durch die dem kräftigen Mannesalter eigene Schönheit aus, und ist ebenfalls hier aufgestellt worden. Von dem Körper soll nur ein Arm zum Vorschein gekommen sein. Wahrscheinlich verdankte man ihm die Wiederbelebung des alten Caere, welches dem Zeugniss des Strabo zufolge zu einem unbedeutenden, verödeten Ort herabgesunken war und nur noch wegen der in seiner Nähe gelegenen kräftigen Bäder, die in unseren Tagen zu neuem Ansehn gelangt sind, aufgesucht zu werden pflegte. Für solche Badegäste mag das mit diesen Statuen geschmückte Theater errichtet worden sein.

7. Relief mit dreien der etruskischen Zwölfstädte.

Ebenfalls aus Cerveteri und von dem nämlichen Fundort, welcher die hier vereinten Statuen der Familie des Augustus geliefert hat, stammt das Basrelief, welches drei der zwölf Städte Etruriens darstellt, die die Häupter des berühmten Staatenbunds, dessen öfter Erwähnung geschieht, waren. Sie sind nicht sowohl personificirt als durch die Schuztgottheiten, welche gleichsam die Wahrzeichen derselben sind, repräsentirt. Vermuthlich ist dieses interessante Denkmal das erste Glied einer Reihe von drei ähnlichen Tafeln, welche die übrigen neun Städte in gleicher Weise geschildert haben werden. Es ist möglich, dass diese mit einem Ornamentleistchen eingerahmten Reliefs die vier Seiten eines Piedestals, vielleicht des der erwähnten Statue des Claudius geschmückt haben. Dieser Kaiser nämlich hatte sich um die Alterthümer und den Ruhm Etruriens ganz besondere Verdienste erworben und sogar ein gelehrtes Werk, welches jene behandelte, verfasst.

Vetulonia, die grosse Hafenstadt, ist durch einen unbekleideten Mann vertreten, der in seiner Linken ein Ruder hält. Es ist nicht schwer den meerbeherrschenden Gott in dieser Gestalt zu erkennen. Hinter ihm scheint sich ein Stadtthor zu öffnen, neben dem eine Pinie steht. Diese deutet auf die grossen Pinienwaldungen, welche noch jetzt das Gebiet der alten Vetulonenser bedecken, deren Namen unter dieser Figur eingehauen ist.

Der Reichthum und der Luxus der Vulcentaner, von dem die staunenswerthen Schätze, die aus deren Gräberstadt in neueren Zeiten an's Licht gezogen worden sind, ein lebendiges Zeugniss ablegen, ist durch die auf einem Basament thronende Statue der Aphrodite angedeutet. Diese ist verschleiert und hält eine Lotosblume in der Rechten. Ueber ihr schwebt ein kleiner Amor, welcher Kranzgewinde von Eichenlaub und Epheublättern auf seinen Schultern trägt. Letztere erinnern unwillkürlich an die hervorragende Rolle, welche der bacchische Cultus in den bildlichen Denkmälern, die aus dem Nachlass der Vulcentaner stammen, spielt, wäh-

rend die Eichenkranzgehänge auf den bürgerlichen Wohlstand hinweisen, dessen sich diese Stadt sichtlich erfreut hat.

Auf einem anderen Fussgestell, das mit dem Namen der Tarquinienser bezeichnet ist, steht die Statue eines verschleierten Priesters oder Augurs, welche sich kaum auf etwas anderes als auf den Orakelcult beziehen kann, dessen Sitz Tarquinii war. Von dieser Stadt war, dem Mythus zufolge, die Civilisation und Religion der Etrusker ausgegangen. Tages, ein Kind an Gestalt, aber ein Greis an Weisheit, war daselbst der Scholle entstiegen und hatte die berühmten Sehersprüche dictirt, die in hohen Ehren standen. Wahrscheinlich ist in dieser verschleierten Figur Tarchon dargestellt, der Ackersmann, welcher die tiefe Furche gezogen hatte, die den weissagerischen Tages an's Licht gefördert haben sollte. Durch ihn war die Haruspizin den Zwölfstädten mitgetheilt worden, unter denen die Tarquinienser möglicher Weise in dieser Darstellung den ersten Platz eingenommen haben.

Wären uns von den übrigen drei Tafeln auch nur Bruchstücke erhalten, die auf die in diesen Verband aufgenommenen Städte schliessen liessen, so würde eine historische Frage des gewichtigsten Interesses ihrer endlichen Lösung um ein bedeutendes näher gerückt sein. Leider aber scheint jede Hoffnung, anderweitige Reste dieses so merkwürdigen Denkmals aufzufinden, zunächst vollkommen verschwunden zu sein. Der Styl der Darstellung ist zwar römisch, allein der Inhalt erinnert an eine Zeit, in welcher man bei einer solchen Aufreihung von Personificationen oder Symbolisirungen noch poetisch zu verfahren gewohnt war. Die Composition ist eher frei als formal symmetrisch und das Ganze hat nicht sowohl den Charakter einer Decorationssculptur, als eines wirklichen Kunstwerkes, welches für einen bestimmten Zweck geschaffen worden ist. Auch in dieser Beziehung steht es unter den Denkmälern dieser besonderen Gattung ziemlich vereinzelt und sehr bemerkenswerth da.

8. Sophokles.

In dem anstossenden Eckzimmer prangt als die vorzüglichste Zierde dieser Sammlung die vor etwa funfzehn Jah-

ren unter den Trümmern des alten Anxur aufgefundene Statue des Sophokles. Dieses nicht weniger durch treffliche Erhaltung wie durch geistvolle schöne Arbeit ausgezeichnete ikonographische Denkmal gewährt uns von der unvergleichlichen Schönheit des ruhmgekrönten Dichterfürsten, dessen Glanzpunkt mit dem seines eigenen Vaterlandes zusammenfällt, eine leibhaftige Anschauung, wie sie kaum auf irgend eine andere Weise gewonnen werden kann. Seine persönliche Erscheinung macht uns die künstlerische Vollendung seiner Werke mit einem Male begreiflich. Wir erblicken den schönen Körper, in dem und durch den diese edle Dichterseele zur göttergleichen Entwickelung gelangt war. Eine reinere Harmonie des geistigen und leiblichen Daseins, als dieses lebensathmende Bildniss zeigt, lässt sich menschlicher Weise kaum denken.

Diese imposante Statue ruft uns unwillkürlich die sinnvolle Ueberlieferung in's Gedächtniss, der zufolge Aeschylos sich unter den Freiheitskämpfern bei Marathon befunden habe, während Sophokles, als der schönsten Knaben einer, zur Aufführung des Chorreigen bei der Siegesfeier nach der Schlacht von Salamis ausgewählt gewesen sei und denselben mit der Leier in der Hand angeführt habe. Jede seiner Bewegungen ist voll jener erhabenen Anmuth, die, als die schönste und edelste Frucht der griechischen Erziehungsweise, unsere ungetheilte Bewunderung hervorruft. Wüssten wir nicht, dass dieses Standbild das eigenthümliche Wesen und Behaben des grössten Dichters schildern soll, wir würden es für eine Verherrlichung der vollendetsten Männerschöne nehmen müssen. Darin aber offenbart sich gerade die Bedeutung, die bei den Griechen der dramatische Dichter und seine Kunst hatten, welche letztere nur der Abglanz seines schöpferischen Waltens war. Denn in dieser hatte das mimische, orchestische, musikalische und poetische Element einen so gleichmässig abgewogenen Antheil an der idealen Darstellung des Spiels der Leidenschaften, dessen Sitz und ewige Heimath die Menschenbrust ist, dass keines ohne das andere verständlich erscheint.

Nicht weniger prachtreich als die Gesammterscheinung und das physische Dasein, dessen Spiegel der Körper und sein

specifisches Leben ist, strahlt uns das Antlitz des Sophokles entgegen, auf dessen Stirn die Weisheit und auf dessen Lippen die Beredsamkeit thront. Die Bildung des Mundes namentlich ist von einer so zarten Schönheit, dass wir die harmonischen Rhythmen im Geist zu vernehmen meinen, die ihre zauberartige Fügung einem so edlen Organ verdanken, wie das, welches hier den Gipfelpunkt des Daseins zu bilden scheint.

Abgesehen von dem geistigen Gehalt, der dieses Bildwerk so wunderbar anziehend macht, ist dasselbe auch in formeller Beziehung ein Muster schöner und vollendeter Darstellung. Die strammen Gewandmassen, welche die edle Fügung des Körperbaus nicht sowohl verschleiern als vielmehr noch schärfer hervorheben, indem sie auf die darunter verborgenen Formen eine ähnliche Wirkung hervorbringen wie die Wände eines sonoren Gebäudes auf den Ton einer schönen Stimme, sind meisterhaft durchgeführt. Eine ganz analoge Bedeutung hat für den Gliederbau des unteren Theils des Gesichts der Bart, welcher nicht blos kräftige Contraste darbietet, sondern auch dem kundigen Blick die zarte Schönheit des Knochengefüges noch deutlicher offenbart. Auch der Haarwuchs ist höchst charakteristisch und seine schlichte Fülle hebt noch einmal das Schmucklose der ganzen Gestalt, die in jedem einzelnen Zug eine wunderbare Anspruchslosigkeit wahrnehmen lässt, recht vernehmbar hervor. Eine dünne Schnur aber, welche die Locken zusammenhält, spielt auf die Siegesbinde an, mit der des gefeierten Sängers Schläfe gekrönt worden waren. Dieses Schmucks scheint er sich vor allem zu erfreuen und von solchem Hochgefühl ist sein ganzes Wesen, seine herrliche Erscheinung erfüllt.

9. Satyrstatue.

Rechts neben der Ausgangsthür ist die Statue eines Satyr aufgestellt, dessen tänzerartige exstatische Bewegung Veranlassung gewesen ist, dass man die fehlenden Arme so restaurirt hat, als ob sie die Krotalen geschlagen hätten. Die scharfsinnige Vergleichung mit einem durch Steuart publicirten athenischen Basrelief, welches den die weggeworfenen

Flöten der Minerva anstaunenden Marsyas darstellt, hat es indessen wahrscheinlich gemacht, dass wir in dieser Statue eine Nachbildung des myronischen Marsyas besitzen, dessen flüchtige Bezeichnung bei Plinius genau auf die angegebene Handlung passen würde. Bewährt sich diese Entdeckung, so kann sie für die Beurtheilung und das tiefere Verständniss des Charakters myronischer Kunst von den wichtigsten Folgen werden. Denn die eigenthümliche Strenge, welche dieses Werk bei staunenswerther Belebtheit zeigt, scheint den Andeutungen, welche wir in Betreff der Kunst des Myron bei den Alten finden, in überraschender Weise zu entsprechen. Es ist, als ob dieser Künstler, nachdem er seinen Gestalten eine dramatische Bewegung gegeben, die keine Steigerung mehr zuliess, sie plötzlich durch die Anwendung durchgreifender Stylgesetze mitten in diesen Aeusserungen ungebändigter Leidenschaftlichkeiten oder gewaltiger Kraftanstrengung recht eigentlich versteinert habe. Noch auffälliger als an den Formen des Körpers offenbart sich dieser Contrast an dem Gesichtsausdruck, der bei starker Erregtheit und naturgemässer Begeistigung eine gewisse Starrheit zeigt.

10. Neptunstatue.

In dem anstossenden Zimmer ist eine überlebensgrosse Statue des Neptun aufgestellt, welche, wie dies mehrere kleinere Wiederholungen desselben Typus bezeugen, von einem berühmten Urbild stammt, dessen grossartigen Charakter wir durch dieses Denkmal näher kennen lernen. Da der ganze rechte Arm bis zur Handwurzel und beide Oberschenkel bis unter die Kniee alt sind, so hat man bei der Wiederherstellung des im Uebrigen ziemlich glücklich erhaltenen Bildwerks kaum irren können und daher die Gesammtwirkung ziemlich vollständig veranschaulicht. Der König der Gewässer setzt den rechten Fuss auf einen erhöhten Gegenstand auf, mag dies nun ursprünglich ein Felsstück, ein Delphin oder ein Schiffsschnabel gewesen sein. Er ist stolz ausruhend gedacht, was auch dadurch angedeutet ist, dass er den rechten Arm auf den Oberschenkel aufstützt. Gleichzeitig erinnert das kräftige Muskelspiel der Brust und des Leibes daran, dass

eine starke Anstrengung vorausgegangen ist, die uns an die unwillkürliche Bändigung der Wogen erinnert, die er mit finsterem weit hinreichendem und gebieterischem Blick überschaut. Das zu beiden Seiten des Hauptes wild herabfallende, von der Meeresfeuchte durchzogene Lockenhaar und der etwas stark gekräuselte Bart bringen seine Physiognomie mit der des Zeus, der sie sonst so nahe kommt, in einen eigenthümlichen Gegensatz. Dieser tritt noch stärker in der Körperbildung hervor, die bei ihm eine Neigung zum Wuchtvollen hat, während der Olymposbeherrscher aus einem viel zarteren Stoff gewoben und zur höchsten Kraftäusserung der verhältnissmässig geringsten Anstrengung benöthigt ist. Die breite Brust, auf welche Homer, so oft er des Poseidon erwähnt, durch ein ständiges Beiwort anspielt, ist in dieser Statue trefflich und in einer Weise geschildert, welche uns die Bedeutung der vorwiegenden Entwickelung dieses Körpersystems mit einem Male klar macht. Bei den Seeleuten sind die unteren Gliedmassen gegen den Oberleib fast ärmlich entwickelt. Beim Schwimmen sowohl wie beim Rudern sind hauptsächlich die Arme und die Brustmuskeln thätig. Diese strotzen daher beim meerbeherrschenden Gott von Leben und Kraftfülle. Dadurch, dass der Künstler ihm den Dreizack in die Linke gegeben hat und ihn sich auf diesen wie auf ein Scepter stützen lässt, sind sämmtliche Weichtheile des Brustkastens in die allseitigste Bewegung gerathen und gewähren mitten in der Ruhe, der der Körper sich überlässt, das erhabene Schauspiel einer organisch sich entfaltenden, harmonisch gegliederten und ewig rastlosen Lebensthätigkeit, die in ihrer stillen Sammlung oft einen noch grossartigeren Eindruck macht als während gewaltsamer Erregtheit.

11. Relief mit einem dramatischen Dichter und der Muse.

Neben dem Fenster desselben Zimmers ist eines jener eleganten Reliefs aufgestellt, welche uns in das häusliche Leben der Alten einen verstohlenen Blick thun lassen, ohne dasselbe im Sinne des gemeinen Genre zu schildern. Dieser

kostbare Rest stammt aus der nun schon längst verstreuten Sammlung des Marchese Rondinini, der für derartige Denkmäler eines feineren Kunstsinns ein besonderes Interesse gehabt zu haben scheint. Wir erblicken einen dramatischen Dichter, dessen Züge porträtartig ausgeprägt sind, vor einem Tisch sitzen, auf dem mehrere scenische Masken liegen. Eine derselben hält er in der Hand und, indem er sie mit Begeisterung betrachtet, wirft er gleichzeitig einen Blick auf die Muse, welche ihm gegenüber steht und ihn durch ihre grossartige Erscheinung, welche einen durchaus mimetischen Charakter hat, zum dramatischen Schaffen anfeuert. Auf dem Tisch liegt eine Rolle und an einem Lesepult ist eine andere halb geöffnet befestigt, so dass es den Anschein hat, als handele es sich um die Vorbereitungen zum praktischen Einüben des Stücks. Die Wand ist mit Kranzgewinden und Gefässen geschmückt, und hinter der Muse öffnet sich ein Schrank, der zur Aufbewahrung von Bücherrollen bestimmt zu sein scheint.

Leider sind uns bis jetzt nur wenige Züge der anmuthigen und interessanten Schilderung verständlich. Um die Einzelheiten der Darstellung mit Sicherheit zu deuten, fehlt es uns an monumentalen Vergleichen und festen Anhaltspunkten. Um so mehr werden wir durch die geschmackvolle und gefüge Anordnung des Ganzen und durch die feine und liebevolle Ausführung der einzelnen Theile erfreut.

12. Sammlung architektonischer Ornamente.

In dem anstossenden Saal sind zahlreiche Ornamentalsculpturen aufgestellt, welche uns einen Begriff von dem Reichthum an prunkenden Verzierungen gewähren, mit denen die römischen Bauten umkleidet waren. Wir begegnen hier den verschiedensten Geschmacksrichtungen. Ueberall aber macht sich der praktische Sinn der Römer geltend, welcher hauptsächlich darauf gerichtet war, die Massen kühn zu brechen, ohne sich mit den Gesetzen der Stetigkeit, die das Lebensprincip der Architektur ausmachen, in Widerspruch zu setzen, die Flächen zu beleben, ohne die Wucht der aufge-

thürmten Baustücke zu verringern und die optische Täuschung stets genau zu berücksichtigen, welche bei der Zusammenstellung architektonischer Gliederungen unvermeidlich ist, aber bei geschickter Benutzung auch zur Quelle der überraschendsten Wirkungen wird. In dieser Beziehung bieten die hier aufgehäuften Bruchstücke einen Schatz der belehrendsten Beispiele dar, die man nicht sowohl auf das abstracte Schönheitselement, als auf die Verwendung desselben für decorative Zwecke durchmustern muss.

Eines der schönsten Stücke ist die in der Mitte des Saals aufgestellte Candelaberbasis, welche mit tanzenden Satyrn und Bacchantinnen in einem grossartigen Styl geschmückt ist. Sie stammt mit mehreren anderen derartigen Bruchstücken aus den auf dem Forum veranstalteten Nachgrabungen und kann uns von dem vormaligen Reichthum und der Pracht dieses Platzes einen guten Begriff gewähren. Besässen wir von den anderen hier aufgehäuften Resten ähnliche Nachweisungen ihrer Herkunft, so würden sie von einem noch viel höheren Interesse für uns sein, als jetzt, wo wir von ihrer localen Verwendung kaum eine ferne Ahnung haben. Leider scheint der Zeitpunkt noch sehr fern zu sein, wo das Publicum durch Inventurcataloge über diese und ähnliche Fragen Auskunft erhalten wird. Vor der Hand ist man nur damit beschäftigt, die in den vaticanischen Magazinen seit länger als dreissig Jahren aufgehäuften, für die Wissenschaft todt liegenden Schätze in passender Weise aufzureihen, und möglichst gut unterzubringen, wozu viel Zeit erfordert wird. Es können daher noch Jahre vergehen, bevor diese Sammlung so nutzbar gemacht wird, dass der Gelehrte wie der Freund von Kunst und Alterthum in den relativen Werth der einzelnen Stücke diejenige Einsicht erhält, welche das genauere Studium derselben lehrreich und ergötzlich macht.

13. Denkmäler der Aterier.

Der anstossende Raum ist zur Aufnahme der höchst merkwürdigen Bruchstücke eines Grabdenkmals bestimmt, welche im Mai des Jahres 1848 an der labicanischen Strasse auf der

durch andere schöne Funde bekannten Tenuta von Centocelle durch Zufall an's Licht gezogen worden sind. Sie bestehen aus lauter Reliefs, die offenbar zur architektonischen Verkleidung des Grabgebäudes gedient haben, und von dem Reichthum bildlicher Zierrathen, in welchem ähnliche Monumente geprangt haben, bietet uns die grösste der erhaltenen Marmortafeln ein sehr vollständiges Bild dar. Wir sehen hier den tempelartigen Bau stolz emporgethürmt und eine mit Palmzweigen gekrönte Hebemaschine, die durch ein verticales Rad und viele durch Windfange verbundene Taue in Bewegung gesetzt wird, scheint anzudeuten, dass derselbe seiner Vollendung nahe ist. Die Vorhalle wird von Säulen getragen, welche, wie die in dem vorhergehenden Saal aufgestellten, mit Reliefornamenten versehen sind; an den Wänden derselben sind die vier Jahreszeiten, von denen die eine durch die Säulen verdeckt ist, angebracht. An den Mauern des Tempels selbst erblicken wir ausser den Büsten der Verstorbenen auch die drei Parzen, von denen die eine die Wage der Nemesis zu gleichmässiger Vertheilung der Geschicke hält, die andere das Loos beschreibt, welches sie in eine neben ihr stehende Urne zu werfen im Begriff ist, während die dritte die unabänderlichen Beschlüsse des Fatums verliest. Unten neben der Grabesthür sehen wir den Herakles mit einem Hammer sitzen und nach dem Krahn hinaufschauen, als ob er den Bau und die Wirkung so ungeheurer Kräfte beaufsichtige. Unter der zur Tempelhalle emporführenden Treppe ist ein Pallisadengitter angedeutet, welches zur Lüftung der dahinter liegenden Grabeskammer bestimmt zu sein scheint. Davor steht ein überdachter Altar, dessen Seiten mit schwebenden, Blitze schulternden Kinderfiguren geschmückt sind.

Ueber dem Dach erscheint von Adlern getragen ein wunderlicher Aufsatz mit dem Todtenbett der Verstorbenen, die wir uns verklärt werden denken müssen, und ein mit drei riesigen Masken verzierter Tempel, in dessen Nische eine nackte weibliche Statue aufgestellt ist. Das Ganze macht einen durchaus phantastischen Eindruck und bezieht sich wahrscheinlich auf die Sitte, ähnliche Katafalke, vielleicht über dem Grabe selbst, zu errichten. An etwas anderes als

an eine temporäre Ausschmückung wird kaum zu denken sein.

Nicht weniger interessant ist ein kleineres Relief, welches die feierliche Ausstellung des Leichnams im Atrium des Sterbehauses schildert. Wir sehen ihn von einer bekränzenden Frau, Klageweibern und einem Flötenspieler umgeben. Umher stehen brennende Candelaber, welche zum Theil die Gestalt von riesigen Fackeln haben. Hinter zwei grossen, auf baumstammartigen Leuchtern aufgestellten Lampen erscheinen Frauen mit Oelfläschchen, welche die Flamme zu nähren beordert sind.

Ein langes Relief stellt die an der heiligen Strasse gelegenen hervorragendsten Gebäude dar, vom Tempel des Jupiter Stator an bis jenseits des Colosseums. Aus der Weise, wie dieser Riesenbau compendiarisch angedeutet ist, ersieht man, dass es sich blos um eine flüchtige Markirung des Bemerkenswerthesten handelt.

Endlich zeigt uns ein hocherhabenes Relief die Büsten des Pluto, der Proserpina, der Hore des Herbstes, welche diese dem Schattenfürst wieder zuführt, und des Mercur. Von der Ceres, welche ihre rechte Hand auf die Schulter ihrer Tochter legt, ist eben nur diese sammt den Aehren übrig. Auch die des Mercur, welche halb zertrümmert ist, wird nur durch den geflügelten Schlangenstab kenntlich.

Leider sind die Ausgrabungen, welche einen so wichtigen Fund zu Tage gefördert hatten, nicht fortgesetzt worden, so dass wir von der Weise, in welcher diese Bruchstücke unter einander verbunden gewesen sein mögen, keine sichere Vorstellung gewinnen können, weshalb wir auch nur die bemerkenswerthesten Einzelheiten hervorgehoben haben.

14. Ara mit den Abzeichen des Münzamts.

In dem ersten Zimmer der nächsten Reihe verdient eine Ara Beachtung, welche aus Veii stammt und mit der durch Münztypen bekannten Brunnenmündung des Scribonius Libo, welche auf dem römischen Forum stand, eine auffallende Aehnlichkeit hat. Fruchtgewinde sind zwischen vier Lyren aufgehängt und unter ersteren sind die Instrumente angebracht, deren sich die Alten beim Prägen der Münzen bedienten:

Hammer und Zange, Amboss und Helm. Letzterer wurde mit dem eingelassenen Stempel auf die zu schlagende Münze aufgesetzt und diente statt des Prägstocks. Eine Inschrift bezeichnet dieses Denkmal als ein Heiligthum der Dankbarkeit.

15. Niobidensarkophag.

In dem anstossenden Zimmer sind die drei Sarkophage aufgestellt, welche im Jahre 1839 in einer wohlverwahrten Grabeskammer der Vigna Lozano-Argoli entdeckt worden sind. Der eine derselben ist mit einer reichen Composition, in der der tragische Untergang der Familie der Niobe geschildert ist, geschmückt. Dadurch, dass der Künstler sich die Söhne des Amphion meist beritten gedacht hat, ist in die Darstellung zwar weit mehr Leben und Bewegung gekommen, als der vaticanische Sarkophag wahrnehmen lässt, aber dafür ist sie auch der Klarheit und Ruhe verlustig gegangen, die dieses Denkmal so grossartig schön hinstellt. Auch fehlt es der Handlung an Einheit, die besonders dadurch zerstört worden ist, dass die Episoden allzusehr gehäuft erscheinen. In der Mitte sehen wir den ältesten Knaben von seinem sich bäumenden Ross todt niederstürzen, links vertheidigt Amphion den jüngsten mit seinem Schild gegen die göttlichen Rachepfeile, während am anderen Ende der Darstellung die verzweifelnde Mutter ihre beiden kleinen Töchter unter ihre Arme nimmt. Auf der Seite des Amphion sehen wir zwei Pädagogen die Leichen des einen Sohnes und einer Tochter umschlingen und beklagen, und in der Nähe der Nische leistet die Amme der tödtlich verwundeten Tochter gleichen Beistand. Zwei der Knaben fliehen auf ihren Rossen nach beiden Seiten hin und werden von den ferntreffenden Pfeilen erreicht; ein dritter sinkt vom Pferde nieder und einem vierten stürzt das Thier selbst zusammen. Zwischen diesem Getümmel sehen wir zwei der Schwestern mit rasendem Wehklagen davoneilen und eine dritte sinkt im Vordergrund leblos zurück.

Auf dem Deckel sind neben der leer gelassenen Inschrifttafel die erzürnten Götter, Apollo und Diana, angedeutet. Sie

senden beide die Rachepfeile ab, deren Verheerung die Sarkophagplatte mit so lebhaften Zügen veranschaulicht.

Auf der einen Querseite ist ein mit Kranzgehängen geschmücktes Grabmal dargestellt, bei dem eine trauernde, tief verhüllte Frau sitzt, vor der ein bärtiger Mann auf seinen Stab gelehnt steht.

Die andere Querseite zeigt einen Hirten, welcher sich mit einer auf einem Bergabhang gelagerten Ortsgottheit über den schreckhaften Vorfall unterhält.

Auf den Querseiten des Deckels erscheint dem Apollo entsprechend der Rabe zwischen Köcher und Leier und hinter der Diana ein von einem Hund angebelltes Wild nebst Köcher, Bogen und Jagdspeeren.

16. Sarkophag mit Fruchtgehängen und Gorgonenmasken.

Der mittlere Sarkophag ist mit Fruchtgehängen geschmückt, die zwei Knaben und ein Satyr auf den Schultern tragen. Zwischen denselben sind Masken der alles versteinernden Medusa als sprechende Sinnbilder des Todesschreckens angebracht. Auf dem Deckel sehen wir Knaben auf allerlei wilden und zahmen Thieren, die aber den einen und den anderen abgesetzt haben, um die Wette jagen. Diese graciöse Composition, welche das mit blinder Leidenschaft dem Ziel zustürmende Lebensgewühl versinnlicht, ist bei grosser Naivetät überaus geistreich und witzig gedacht. Die Sculptur selbst macht hier so wenig wie bei den beiden anderen Sarkophagen auf weitere Verdienste Anspruch. An dem Ort der Aufstellung, für den die Arbeit berechnet war, brachte sie indess eine hinreichende Wirkung hervor, wie man sich beim Besuch des Grabmals, in dem Gypsabgüsse aufgestellt sind, leicht überzeugen kann.

17. Sarkophag mit der Orestee.

Der dritte Sarkophag stellt das tragische Geschick des Orestes dar, welcher, von seinem treuen Freund begleitet, durch den Schatten des Agamemnon zur blutigen Rache an der

eigenen Mutter aufgefordert wird. Eine der Furien, die hier auf den ehebrecherischen Aegisth und die Klytaemnestra Bezug hat, liegt in tiefen Schlaf versenkt am Boden, neben ihr das Doppelbeil. Das Freundespaar ist durch die Todtenmahnung in leidenschaftliche Aufregung versetzt, und durch diese ergreifende Scene wird die tragische Entwickelung des furchtbaren Geschicks grossartig eingeleitet. Merkwürdig ist bei dieser Verschürzung des Schicksalsknotens die Uebereinstimmung mit dem Motiv, welches Shakespeare seinem Hamlet zu Grunde gelegt hat.

In der Mittelscene ist die Ermordung des Aegisth und der Klytaemnestra auf die gewohnte Weise dargestellt. Die alte Wärterin wendet ihr Antlitz mit Grauen und Entsetzen von der blutigen That ab, Aegisth ist vom Thron gestürzt, ein Diener, der neben der Klytaemnestra am Boden sitzt, scheint einen Fussschemel oder Altar vor Besudelung schützen zu wollen, und auf den Orestes, der eben die gewaltige That verübt hat, stürmen die Furien mit zischenden Schlangen ein.

Die letzte Scene stellt den entsühnten Orestes von dem Heiligthum des Apollo zurückkehrend dar. Der Dreifuss des Gottes erhebt sich neben dem Erdnabel und wird vom heiligen Lorbeer beschattet. Machtlos liegt jetzt die Furie zu seinen Füssen und die Schlange, welche sie gefasst hält, sucht halb erstarrt ihr finsteres Versteck.

Auf der anstossenden Querseite aber sehen wir eine der unseligen Schwestern die lodernde Fackel dräuend in der Rechten halten und sich mit der Linken auf den geringelten Wurm aufstützen; auf der anderen Querseite empfängt Charon die Schatten des Aegisth und der Klytaemnestra, deren diese Furie auch in der Unterwelt harrt, die auf beiden Querseiten des Deckels durch eine das stygische Dunkel erleuchtende Fackel angedeutet ist.

Der Deckelfries vergegenwärtigt uns die drei Hauptmomente der Euripideischen Tragödie, welche das Wiedersehen des Orestes und der Iphigenia in Tauris und die Einholung der früh dahin geopferten Schwester zum Gegenstand hat. In der Mitte sehen wir die Priesterin der Diana mit dem alter-

thümlichen Idol dieser Göttin dem gefangenen und gefesselten Freundespaar voranschreiten. Ein Scythe, der sie bewacht, und zuletzt Thoas selbst folgt ihnen.

Links beim Brandaltar und dem Heiligthum der Göttin erkennen sich die beiden Geschwister und der Freund hält den Freund mit leidenschaftlicher Treue beim Arm gefasst. Der gewappnete Scythe steht verwundert dabei.

Rechts erblicken wir das Schiff, welches bereits die Priesterin mit dem verhängnissvollen Götterbild am Bord hat. Am Ufer vertheidigt sich der eine der beiden Freunde gegen die nachsetzenden Barbaren, während der andere über den an's Fahrzeug angelegten Steg dem Steuermann zueilt, der seiner mit Ungeduld harrt.

Dieser Sarkophag sowohl wie der gegenüberstehende mit dem Untergang der Niobiden ruht auf steinernen Lagern, welche an der Vorderseite mit knieenden Atlanten geschmückt sind, die in jeder Hand eine Kugel emporhalten, mit der sie die Wucht des Steinsargs unterstützen.

18. Titanenkampf.

In dem anstossenden Zimmer ist rechts von der Eingangsthür das Bruchstück eines Reliefs aufgestellt, welches den Himmelssturm der Titanen zum Gegenstand gehabt hat. Diese sind rein menschlich gebildet, aber wilden Ansehens, und dringen mit entwurzelten Baumstämmen gegen die Olympier an, die indess selbst in dieser Darstellung nicht erschienen sein werden. Man muss sie sich im Geist hinzudenken, wie bei ähnlichen Schilderungen der Gigantenschlacht. Leider ist nur eine Figur, und diese nicht einmal ganz, aber doch so weit erhalten, um die Titanenbildung von der der schlangenfüssigen Söhne der Erde unterscheiden zu können.

19. Orest und Pylades.

Dem eben beschriebenen Bruchstück gegenüber ist ein schönes Relief aus Palazzo Rondinini aufgestellt, welches uns eine Gruppe zeigt, deren Hauptmotiv wir auf alten Sarkophagen zu sehr verschiedenen Schilderungen verwendet finden.

Auf der Seitenfläche des vaticanischen Niobidensarkophags ist der Tod eines der unglücklichen Söhne des Amphion, dem sein Bruder beisteht, in ähnlicher Weise dargestellt, nur mit dem kleinen, aber bedeutsamen Unterschied, dass dieser ängstlich nach der Seite zurückblickt, von welcher aus auch ihm die gleiche Gefahr droht. Dagegen liefert ein anderer Sarkophag der Münchener Glyptothek, welcher den Orest in Tauris noch einmal rasend vorführt, den Beweis, dass wir hier den vom furchtbarsten Geschick verfolgten Sohn des Agamemnon vor uns haben. Nachdem ihn der Wahnsinn des geängsteten Gewissens grauenhaft herumgerissen, sinkt er seinem treuen Freunde Pylades ohnmächtig in die Arme. Dieser sucht ihn mit liebevoller Theilnahme und mit jener sympathischen Hingebung, die allein den Schmerz und die Trauer zu bannen vermag, wieder aufzurichten. Höchst wahrscheinlich ist dieses Relief das Bruchstück einer grösseren Composition. Der Vortrag erinnert an die Reliefs des capitolinischen Museums, der Villa Albani und des Palazzo Spada, die die Bestimmung hatten, die Wände wie eingerahmte Gemälde zu schmücken.

20. Gefangener Barbar.

In dem letzten Zimmer ist eine jener Decorationsstatuen aufgestellt, welche zum Schmuck der zahllosen öffentlichen Gebäude gedient haben, mit denen das Marsfeld bedeckt war. Sie ist zu Anfang der vierziger Jahre in der Via de' Coronarj beim Graben eines Kellers aufgefunden worden und stellt einen gefangenen Barbaren dar, der, obwohl nur roh bearbeitet, eine gewisse Grossartigkeit des Vortrags nicht verkennen lässt. Auch die bildende Kunst war bei den Alten darauf bedacht, den überwundenen Feind durch gerechte Anerkennung seiner hervorragenden Eigenschaften zu ehren. An einzelnen Stellen sind die Punkte stehen geblieben, welche dem Steinmetzen zur Angabe der Stichmaasse gedient haben.

21. Mithrasgruppe.

Vorläufig ist hier auch eine ganz vor kurzem bei der Scala santa entdeckte Mithrasgruppe aufgestellt, welche sich

durch gute Erhaltung auszeichnet. Obwohl es nicht unsere Absicht ist, auf die Natur dieser mysteriösen Kunstgebilde näher einzugehen, da uns dies von dem griechischen Ideenkreis, in dessen Mitte wir verweilen, weit abführen könnte, so wird es andererseits doch von uns gefordert werden können, dass wir von dem, was die griechischen Kunstformen, deren man sich bedient hat, um die religiösen Anschauungen des Orients der Menge näher zu bringen, an sich besagen, Rechenschaft abzulegen suchen. Wir erblicken einen Stier, dessen Schweif in Kornähren ausläuft, um anzudeuten, dass die Quelle seiner Kraft und Lebensfülle der Halm mit seinen Körnern ist. Wir sehen ihn durch einen phrygisch gekleideten Jüngling, welcher die unter dem Schlüsselbein liegende Schlagader mit kühn geführtem Messer durchsticht, schlachten, um darauf hinzuweisen, dass auch er, wie die hinfällige Feldfrucht, in einer höheren Daseinssphäre aufzugehen hat. Der Sonne, welche ihn gross genährt hat, muss er wie alle Creatur zum Opfer fallen. In dem Augenblick aber, in welchem die Lebensfäden durchschnitten werden, und die Seele als Inbegriff der Lebensgeister einer anderen Weltordnung überwiesen wird, in der sie mit neuen Trieben wieder aufersteht, wird das Verwesliche des irdischen Leibes von niederen Thierwesen gierig beansprucht. Ein Hund leckt das der Wunde entströmende Blut mit lechzender Lust auf. Eine Schlange schleicht herbei, als Repräsentant des Gewürms, das überall zu Handen ist, wo der Zersetzungsprocess des organischen Daseins beginnt. Endlich hat sich ein Scorpion a diejenigen Theile angeheftet, welche die Wiedererzeugung de Gattung vermitteln helfen, gleichzeitig aber auch die Zerstörung des Individuums einleiten. Denn in dem Moment der Fortpflanzung überschreitet dieses die Mittagslinie des irdischen Daseins, und eilt von diesem Hochpunkt aus mit unwiderstehlicher Gewalt seiner eigenen Vernichtung entgegen.

22. Asaroton des Heraklitos.

In den oberen Räumen des Palastes werden die Bruchstücke eines im Jahre 1833 in der Vigna Lupi ausgegrabenen

Mosaiks aufbewahrt, welches den Fussboden eines ungekehrten Speisezimmers durch eine Menge von Tafelresten, mit denen dieser Steinteppich übersäet ist, vergegenwärtigt und dadurch an den Asarotos oekos von Pergamos, als dessen Verfertiger Plinius den durch derartige Arbeiten hochberühmten Sosos nennt, erinnert. Der Theil, welcher allein erhalten ist, hat die Bestimmung, ein wahrscheinlich noch viel feineres Werk, welches den berühmten Tauben des capitolinischen Museums entsprochen haben dürfte, als eine Art von Rahmen mit breitem Zwischenfelde zu umgeben. Der äusserste Rand wird von einer fein gegliederten und etwas malerisch gedachten architektonischen Verzierung gebildet, wohingegen zwischen dem ursprünglich vorhandenen Mittelbild und dem mit Speiseabwurf übersäeten weissen Felde ein Fries eingelegt ist, der eine mit Lotusblumen und Wasserthieren bedeckte Nilansicht zeigt und an den vier Ecken durch diagonal eingefügte ägyptische Telamonen abgetheilt ist.

An der einen, wahrscheinlich den in das Zimmer Eintretenden zugekehrten Seite ist statt der erwähnten Tafelabfälle eine Reihe von sechs theils tragischen, theils komischen Masken angebracht, welche an die geistige Würze des Mahls zu erinnern scheinen. Die der beiden Protagonisten sind auf erhöhten Postamenten aufgestellt, hinter den anderen erheben sich Säulenstümpfe. Vasen und andere Geräthe, die zum Theil einen symbolischen Charakter haben, sind zwischen eingestreut. Die Mosaikarbeit ist nicht blos von einer bewundernswürdigen Feinheit, sondern die Zeichnung lässt auch eine stylisirte Durchbildung wahrnehmen, wie sie für Werke dieser Art, die mit der Architektur die innigste Verbindung eingehen müssen, Grundbedingung ist.

Das Mittelbild, welches aller Analogie zufolge von einem noch weit grösseren Kunstverdienst gewesen sein wird, war durch eine erhöhte Marmorleiste noch besonders abgegränzt und dadurch gegen die Fusstritte der neugierigen Beschauer geschützt. Um so erbarmungsloser ist es von der Zeit misshandelt worden. Eine Mauer, welche man durch das Zimmer gezogen hatte, ist gerade darauf zu stehen gekommen und hat seine fast spurlose Zerstörung herbeigeführt. Auch von dem

Rahmen selbst ist nur ein Theil verschont geblieben, jedoch so viel, dass man danach das Ganze wenigstens in der Zeichnung mit einiger Sicherheit wieder herstellen kann. Nur der erwähnte Maskenfries ist von einer sehr glücklichen Erhaltung, und unter diesem befindet sich eine griechische Inschrift, welche uns mit dem Verfertiger eines so verdienstlichen und eigenthümlichen Kunstwerks bekannt macht. Sein Name ist Heraklitos, und die Form der Buchstaben scheint auf das Zeitalter Hadrian's hinzuweisen. Wäre diese kunsthistorische Nachweisung nicht vorhanden, so würden wir uns unbedingt für berechtigt halten, dieses Denkmal mit dem von Plinius erwähnten Sosos und dem pergamenischen Oekos asarotos in Verbindung zu bringen. Jedenfalls hat der umgekehrte Fussboden jenes Künstlers dem Heraklitos, welchen unser Werk namhaft macht, zum Vorbild gedient, und demnach dürfte es auch wahrscheinlich sein, dass die badenden Tauben des capitolinischen Museums, die Plinius bei Erwähnung jenes Mosaiks des Sosos beschreibt, in dem Mittelstück wiederholt gewesen sind.

Was das verwendete Material betrifft, so sehen wir farbige Steinchen mit Glasflüssen wechseln, wie dies bei den meisten Mosaikarbeiten der Alten der Fall ist, während man es heutzutage bequemer findet, ausschliesslich Smalten zu verarbeiten. Die einzelnen Würfel, welche die Oberfläche bilden, sind dafür, dass sie nicht wie die zur Miniaturmosaik verwandten Pasten gesponnen sind, von einer staunenswerthen Feinheit. Man hat berechnet, dass deren 7,500 auf einen römischen Quadratpalmen kommen. Bei den Tauben des capitolinischen Museums hat man 160 Steinchen auf dem Flächenraum einer römischen Oncia gezählt, was für den Quadratpalmen nur 6,420 Würfel ergeben würde. Das Asaroton des Heraklitos zeichnet sich aber vor letzteren nicht blos durch eine viel feinere Zeichnung, sondern auch durch eine kräftigere und dabei harmonische Farbenwirkung aus, ohne dass sich der Künstler von der Richtung hat ablenken lassen, welche das Mosaik seiner Natur gemäss stets einzuhalten hat. Die Verschmelzung der Tinten kann nämlich hier nicht wie bei der Oelmalerei im Bilde selbst erfolgen, sondern im Auge

des Beschauenden, wo sie nach den von Goethe dargelegten optischen Gesetzen von selbst eintritt und gerade dadurch ihren eigenthümlichen Zauber entfaltet.

23. Athletenmosaik aus den Thermen des Caracalla.

Der Fussboden des grossen Ecksaals im oberen Stock des lateranensischen Palastes ist mit den Resten der beiden Mosaiken bedeckt, welche durch den Grafen Velo in den halbzirkelförmigen Anbauten des grossen Mittelsaals der Caracallathermen im Jahre 1824 an's Licht gezogen worden sind. Sie stellen die Bildnisse der gefeiertsten Athleten dar, welche in den mit jener Badeanstalt verbundenen gymnastischen Uebungsplätzen mit besonders glänzendem Erfolg aufgetreten waren. Die eine Hälfte derselben erscheint in ganzer Gestalt, von anderen sind nur die Brustbilder, letztere in Quadraten, die zwischen die überhöhten Felder eingesprengt sind, aufgereiht. Das Ganze bietet einen schreckhaften Anblick dar, der um so entsetzlicher ist, als die Darstellung der einzelnen Individualitäten eine gewisse Lebendigkeit und widrige Naturtreue wahrnehmen lässt.

Uebermästete Ungeheuer, deren einseitig entwickelte Riesenkraft mit dem solchen Leibern inwohnenden Seelenvermögen in einem völlig umgekehrten Verhältniss steht, treten uns mit einer Siegesfreude entgegen, die die gänzliche Entmenschung bezeugt. Wie tief das edelste aller Geschöpfe zu sinken, bis wie weit es sich unter das Thier zu erniedrigen vermag, lernen wir aus diesem Zeitspiegel, der uns die Dienste eines Refractors leistet, ohne Zerrbilder hervorzubringen, kennen. Wahrhaft vernichtend wird dieser Anblick, wenn wir diese Gebilde mit den edlen, reinen Gestalten der griechischen Palästra vergleichen, die aus denselben Keimen hervorgegangen sind, wie die, welche solchen scheusäligen Wuchergewächsen zu Grunde liegen. Während jene die reine Freiheitsluft der Ideale athmen, feiert hier nicht blos die rohe Gewalt, sondern auch die gemeinste Selbstsucht ihre materiellen Triumphe.

Um den Geist kennen zu lernen, welcher von ganzen

Systemen des despotischer Alleinherrschaft verfallenen Römerreichs Besitz ergriffen hatte, sind diese Schilderungen einer derben, aber keineswegs verächtlichen Kunstrichtung von Werth für uns. Sie zeigen uns, wohin eine sonst immer noch viel vermögende und auf ein grossartiges Rechtssystem gestützte Bevölkerung getrieben werden kann, wenn sich Prätorianerhorden ihres Geschmacks und ihrer Neigungen in einer tendenziösen Weise bemächtigen. Selbst die edelste aller menschlichen Eigenschaften, den Preis der Tugend mit dem eigenen Leben zu erkaufen, zeigt sich hier in der Entartung begriffen, und das grinsende Lächeln, mit dem uns diese stupiden Wesen anklotzen, liefert den sachlichen Beweis, dass hier jeder Funke des göttlichen Lichtes, der sonst in den niedrigsten menschlichen Creaturen fortzuglimmen pflegt, erloschen ist.

So roh diese Figuren gezeichnet sind, so lassen sich doch deutlich die Muskelsysteme unterscheiden, welche durch die palästrischen Uebungen, in denen sich die einzelnen Preisträger ausgezeichnet haben, besonders stark entwickelt worden sind. Die Untersuchung dieser, wie es scheint, mit vielem Sinn für die materielle Naturwahrheit wiedergegebenen Muskelpartieen dürfte, wenn sie von kundiger Hand unternommen werden sollte, für die Züchtigungsgeschichte des menschlichen Leibes ergiebig ausfallen.

Um sich die Wirkung zu vergegenwärtigen, welche diese für ungeheure Räumlichkeiten berechneten Gemälde an Ort und Stelle hervorgebracht haben mögen, thut man gut, auf den Balcon hinaufzusteigen, von welchem aus man das Ganze mit einem einzigen Blick übersieht. Der imposante Gesammteffect, welchen dieses Feldersystem hervorbringt, gewährt uns gleichzeitig einen Begriff von der zwar rohen, aber immerhin glänzenden Pracht, welche das Innere jener Thermensäle, denen diese Mosaiken entstammen, dargeboten hat. Die Eintheilung der Fläche in Quadrate und Rechtecke musste in Anwendung auf die halbrunde Gestalt der nischenförmigen Anbauten, die sie zu schmücken die Bestimmung hatten, einen noch weit vortheilhafteren Eindruck machen. Die Doppelflechte, welche bei der Einrahmung der einzelnen Felder als

Verzierung in Anwendung gebracht worden ist, bringt, in Verbindung mit der gezackten Leiste, welche den weissen Grund umgränzt, eine ganz reiche und keineswegs geschmacklose Wirkung hervor und beweist, wie man selbst in einer so späten Zeit das architektonische Ornament mit vielem Geschick zu handhaben verstanden hat.

VII.

PALAZZO SPADA ALLA REGOLA.

Der Antikenbesitz dieses Palastes beschränkt sich auf eine verhältnissmässig sehr kleine Anzahl bemerkenswerther Kunstdenkmäler. Diese wenigen Stücke sind aber von einer so auserlesenen Art, dass die grösseren Museen kaum etwas ähnliches aufzuweisen haben. Den Kern dieser kleinen Sammlung bilden acht überhöhte Reliefs, welche bei der Erneuerung der Kirche S. Agnese fuori le mura, die der Cardinal Verallo im Jahr 1620 hatte vornehmen lassen, aufgefunden worden sind. Sie fanden sich, die Vorderseite nach unten gekehrt, zu Platten verwendet, mit denen der Fussboden der Kirche ausgelegt war. Diesem Umstand verdanken jene Sculpturen ihre im Ganzen vortreffliche Erhaltung, indem sie auf solche Weise vor muthwilligen, meist gedankenlosen Zerstörungsangriffen, durch die die Mehrzahl ähnlicher Denkmäler zu Grunde gegangen ist, sicher gestellt gewesen sind.

Aller Wahrscheinlichkeit nach stammen diese kostbaren Reste einer nicht eben zahlreich vertretenen, und sehr glänzenden Kunstrichtung aus dem grossen circusartigen Gebäude, dessen Ruinen sich in dem zu Füssen von S. Costanza und vor S. Agnese selbst gelegenen Thal ausbreiten. Sie haben offenbar dazu gedient, die Spiegelflächen der Wände paarweise zu verzieren, und es ergeht daher an uns die Aufforderung, die zu einander gehörigen Darstellungen auszulesen und zu versuchen, ob sich ausser der symmetrischen Zusammengehörigkeit auch eine inhaltliche Wechselbeziehung nachweisen lasse. Hierbei müssen wir allerdings von der Voraussetzung ausgehen, dass diese Reihe von Reliefbildern ursprünglich auf die noch erhaltenen acht Stücke beschränkt gewesen sei.

Die plastische Ausführung dieser Werke hält der Schönheit der Erfindung allerdings nicht die Wage. Obwohl die Behandlung der Formen gut, stellenweise sogar sorgfältig zu nennen ist, so trägt die Arbeit doch im Ganzen den Charakter von Decorationssculpturen, bei denen man zunächst auf die Wirkung, die sie an Ort und Stelle machen sollten, gesehen hat. Die Vergleichung ähnlich gedachter Basreliefschilderungen lässt uns die Vortrefflichkeit und weit genialere Behandlung der Vorbilder ahnen, die diesen Darstellungen zu Grunde liegen. Jene scheinen der alexandrinischen Epoche anzugehören, deren der gemeinen Wirklichkeit zugewandte Lieblingsrichtung bei mehr als einem Anlass durchblickt. Der epische Stoff nimmt sich in dieser Vortragsweise etwa so aus, wie die Heldensage in den anmuthreichen Idyllen des Theokrit, welche mythische Gegenstände behandeln.

Ausser diesen Reliefs befinden sich in diesem Palast noch zwei Bildnissstatuen, die zu den bedeutendsten Denkmälern Roms gehören. Die eine stellt einen in tiefes Nachdenken versenkten Griechen dar, den man lange Zeit für den Aristides gehalten hat. Die an dem Sockel vorhandene Inschrift, welche die Namensbezeichnung darbieten sollte, ist nämlich gerade an der Stelle zerstört, wo der entscheidende Buchstabe aufzutreten im Begriff ist. Gegenwärtig mögen nur diejenigen, denen die Erhebung sophistischer Zweifel als Lieblingsbeschäftigung Freude macht, noch in Abrede stellen wollen, dass diese geistvolle Statue den Meister der Weisen, den Lehrer Alexander's des Grossen, den Stagiriten Aristoteles darstellt.

Schwieriger ist die Entscheidung in Betreff der anderen Statue, deren Kopf die Züge des Pompejus unterscheiden lässt, während der nackte Heroenleib ursprünglich einem ganz anderen Individuum angehört zu haben scheint. Denn auf den Schultern desselben sind die Spuren einer Kranzbinde nachweisbar, von der an dem aufgesetzten Kopf selbst kein einziges Anzeichen zum Vorschein kommt. Der Ueberlieferung zufolge soll diese Statue beim Graben der Fundamente eines im Vicolo de' Leutari gelegenen Hauses entdeckt und von dem Nachbar, in dessen Gebiet sie hinüberreichte, gleichzeitig be-

ansprucht worden sein. Als der Richter mit dem salomonischen Urtheilsspruch der Zerschneidung in zwei Theile drohte, wurde sie vom Papst Julius III angekauft und dem Cardinal Capodiferro zum Geschenk gemacht.

1. Bellerophon den Pegasus tränkend.

Wenn wir die acht im Erdgeschoss des Palastes aufgereihten Basreliefs überblicken, so treten uns zunächst zwei mit vereinzelten Heldengestalten entgegen, die sich symmetrisch einander mit derjenigen Genauigkeit entsprechen, welche bei derartigen Zusammenstellungen überhaupt erwartet werden kann. Das eine führt uns den Bellerophon mit dem Pegasus vor, das andere den am Unterschenkel verwundeten Adonis mit seinem treuen Hundepaar. Wir betrachten zunächst die erste dieser beiden Compositionen und werden erst später versuchen, den geistigen Wechselbezug nachzuweisen, der sie zu verbinden scheint.

Bellerophon, der mit dem Beistand der Pallas den unbändigen Pegasus zügeln gelernt hat, tränkt das beschwingte Ross, das ihm zum Sieg über die feuerspeiende Chimäre verholfen hatte, an einem kühlen von Felsenhallen überwölbten Quell. Er hält die ruhmreiche Lanze in der Linken und lässt dem durstigen Thier, das den einen Fuss anzieht, um den Wasserspiegel mit lang ausgestrecktem Hals zu erreichen, vorsichtig den Zügel nach. Die dargestellte Handlung ist höchst naturgetreu geschildert und das Linienspiel thut dem kunstgeübten Auge so wohl, als der Klang schöner Rhythmen dem poetischen Ohr Freude und süsse Lust gewährt.

Für die Alten aber hatte diese Darstellung eine noch höhere Bedeutung. An die Auffindung dieser Quelle, aus der wir den kühnen Helden sein Flügelross tränken sehen, war die Verheissung geknüpft, er werde auf dessen beschwingten Schultern selbst die Wohnungen der Unsterblichen erreichen können. Wie er bei diesem übermüthigen Beginnen zu

Schaden gekommen und von dem Pegasus, als er schon den Wohnungen der Unsterblichen nahe war und sich in der Gesellschaft des Zeus träumte, abgeworfen worden sei, verkündeten die Dichter mit der gewichtigen Mahnung, dass Süsses wider Gebühr das bitterste Ende habe.

2. Der verwundete und dahinsiechende Adonis.

Das dem beschriebenen Relief gegenüber befindliche stellt den Adonis dar, welcher mitten in der Fülle der Jugend von finsterem Todesgeschick dahingerafft wird. Eine kunstgerecht verbundene Schenkelwunde deutet an, dass er zu Schaden gekommen ist und die Weise, wie er sich auf seinen Jagdspeer lehnt, lässt uns die verheerende Wirkung des Giftes wahrnehmen, welches in seinen Adern wüthet. Wir sehen ihn dahinwelken wie eine Blume in heisser Mittagssonne, und das Hundepaar, welches mit Todestreue an seinem Herrn hängt, bringt den Trennungsschmerz durch sichtliches Mitgefühl und böse Vorahnung noch deutlicher zum Ausdruck. Die ganze Darstellung kündigt ein tragisches Ereigniss, das unabwendbare Folgen hat, an. Die Halle, vor der der wehmuthsvolle Jüngling steht, ist mit der Waidmannstrophäe eines Eberkopfes geschmückt, dessen giftiger Zahn ihm die unheilbare Wunde geschlagen hat.

Das wunderbare Loos des schönen Adonis, welcher der Göttergunst der Aphrodite selbst theilhaftig geworden war und sich aus ihren süssen Umarmungen losgerissen hatte, um seinem verhängnissvollen Thatendrang Genüge zu leisten, und welcher durch den von der neidisch grollenden Artemis abgesandten Eber am Schenkel verwundet worden war, spiegelt sich mit melancholischer Schöne in diesem lieblichen Bilde. Hätte der Kopf des edlen Heldenjünglings, dessen räthselhaftes Schicksal die Alten durch tiefsinnige Festgebräuche alljährlich feierten, nicht durch moderne Hände ergänzt werden müssen, so würde sich der Zug des schwersten Daseinswehs, welcher durch die ganze Gestalt hindurchgeht, an dieser Stelle auf das höchste gesteigert haben. Denn der Schmerz, welcher ihn übermannt, ist nicht blos körperlich, sondern wir fühlen ihn bei theilnahmsvoller Hingebung an die ausdrucks-

volle Schilderung als jenen Vernichtungsjammer, von dem das gesammte heidnische Alterthum nach und nach auf das leidenschaftlichste ergriffen worden zu sein scheint, den aber die Griechen durch poetische Hinweisung auf den ewig wiederkehrenden Auferstehungsmorgen, den die ganze Natur alljährlich feiert, in den Adonisfesten zu verklären gewusst hatten.

3. Amphion und Zethus.

Das zweite Paar dieser Reliefreihe zeigt dieselbe äussere Symmetrie, welche wir an dem ersten bemerkt haben. Diesmal sind es zwei Heroen, die einander gegenübergestellt erscheinen und die in den beiden zusammengehörigen Schilderungen gleichsam parallelisirt sind, und uns, so zu sagen, eine Variation auf dasselbe Thema darbieten. Der Grundgedanke nämlich beschäftigt sich mit dem nie ganz ausgeglichenen Widerspruch, der in Betreff des Vorzugs physischer Kraft oder geistiger Ueberlegenheit obwaltet. Die Jugendbildung der Griechen wurde demgemäss in die palästrische und musikalische unterschieden und Euripides hatte diesen praktischen Gegensatz, bei der tendenziösen Richtung seiner dramatischen Dichtungen, an dem Beispiel des Amphion und Zethus, einem sehr ungleich gearteten Zwillingspaar, durchzuführen versucht. Die Bruchstücke, welche wir von dem nach der Mutter dieser beiden Söhne des Zeus benannten Drama, von der Antiope dieses Dichters, übrig haben, vergegenwärtigen uns den Streit der Brüder über die Macht und Unmacht der Leier, den wir in diesem Marmorbilde versinnlicht sehen.

Amphion, von dem Horaz ähnliches wie vom Orpheus selbst rühmt, naht seinem der Jagd und der Freude an den Leibesübungen ergebenen Bruder, welcher sich am Fusse eines Dianenheiligthums, das Stierschädel, Kränze und mit Binden befestigte Votivspiesse schmücken, niedergelassen hat und voll räkelhaften Uebermuths auf ihn herabblickt. Er setzt die viel gescholtene Leier auf einen Pfeiler vor ihn hin und scheint sie auch seinerseits der Zwillingsschwester des Apollo als Weihgeschenk darbieten zu wollen. Zethus be-

trachtet sie verächtlich und ruft dem der Musik ergebenen Amphion zu, er möge die Leier von sich werfen und zu den Waffen greifen.

4. Odysseus und Diomedes.

In dem anderen Relief, welches dem vorher betrachteten symmetrisch genau entspricht, erblicken wir den verschlagenen und vielgewandten Sohn des Laertes in dem Augenblick, wo er aus dem Inneren eines Heiligthums hervoreilt und seinem am Eingang desselben die Wache haltenden Gefährten, in dem man leicht den tapferen Diomedes erkennt, das Zeichen giebt, dass der rechte Augenblick gekommen und die günstige Gelegenheit vorhanden sei, das gemeinsam unternommene Wagstück zu vollbringen. Die Charaktere beider Helden sind auf das folgerichtigste durchgeführt. Der schlauen Raschheit des Odysseus entspricht die vorsichtige Festigkeit und Ausdauer des Diomedes. Dieser scheint, bei aller Bereitwilligkeit mit seinem Leben einzutreten, doch erst noch einmal durch einen bedeutsamen Gestus anzufragen, ob der gegebene Wink ihm gelte, und ob er ihn richtig verstanden habe?

Das Unternehmen selbst, um welches es sich bei dieser trefflichen Charakterschilderung handelt, die bei ihrer Allgemeinheit und Vollendung allerdings auf mehr als eine dramatische Situation passen könnte, ist nur durch die Oertlichkeit, die ihr zum Hintergrund dient, angedeutet. Vor dem Tempel sind zwei Fussgestelle verschiedener Höhe angebracht, die zur Aufnahme von einem Götterbild und zu dem vor einem solchen errichteten Altar gedient zu haben scheinen. Jenes selbst tritt nicht in die Darstellung ein, wahrscheinlich um den Blick des Beschauers nicht durch Anhäufung von Einzelheiten zu verwirren. Sowie die Alten in der Tragödie nur eine sehr beschränkte Zahl von Schauspielern zuliessen, so pflegten sie auch bei historischen Kunstdarstellungen die Handlung auf eine möglichst gedrängte und rein sinnbildliche Weise zu veranschaulichen. In unserem Fall scheinen sie es sogar vermieden zu haben, das Palladium, an dessen heimliche Entwendung die Gewalt über Trojas Geschick geknüpft war, und dessen Raub hier vorgestellt ist, als dritte Figur hinzuzu-

fügen, indem sich der Künstler begnügt hat, die Göttin, der dieses Heiligthum gehört, durch ihre drei unverkennbaren Symbole, die in dem Giebelfeld angebracht sind, zu vergegenwärtigen. Das mit dem Gorgoneion geschmückte Schild, der Helm und die Burgschlange erinnern jeden Kundigen unwillkürlich an die Pallas, deren Götterbild einzuholen dieses Heldenpaar, welches durch wechselseitige Ergänzung alle Eigenschaften heroischer Grösse in sich vereinigt, sich erkühnt und eben anschickt.

5. Paris als Rinderhirt.

Das dritte Reliefpaar schildert die beiden Hauptmomente der Jugend des Paris, sein idyllisches Hirtenleben und seine verhängnissvolle und folgenreiche Abfahrt nach Griechenland. Auch hier ist die Symmetrie der Composition streng durchgeführt und die Gleichartigkeit des Gegenstandes macht die angenommene Wechselverbindung unzweifelhaft.

Paris sitzt in phrygischer Hirtentracht bei einem von knorrigen Baumstämmen durchwachsenen Heiligthum auf den Höhen des Ida, an dessen Abhängen seine Rinderherden weiden. Hinter ihm hat der kleine Liebesgott Platz genommen, der sich auf seine Schultern lehnt und behaglich mit ihm plaudert. Der verkannte Königssohn blickt mit sichtlichem Wohlgefallen nach ihm um und lauscht den Worten des süssen Schmeichlers. Dieser versteht es, den in seinem Busen schlummernden Ehrgeiz zu wecken und seine angeborene Lüsternheit rege zu machen. Er erzählt ihm von den Königstöchtern Griechenlands und ihren Schätzen, von den Wundern der Liebesgöttin und ihrer Gewalt über weibliche Herzen, von dem, was der schmucke Jüngling, wenn er sich ihr vertraue, für sich selbst zu verhoffen habe. Solchen Lockungen vermag sein leicht verführbarer Sinn nicht zu widerstehen. Die glänzenden Vorspiegelungen machen ihn des Liebesglücks vergessen, das ihm bereits zu Theil geworden war. Er reisst sich in Gedanken von der Oenone, seiner ihm treu ergebenen Gemahlin los, und die Bande, welche ihn an diese ewig fesseln sollen, sind schon jetzt zerrissen. Fortan hängt er aus-

schliesslich den Phantasieen nach, die der Verführer ihm vor die Seele gezaubert hat.

6. Des Paris Abschied von Oenone.

Die unseligen Folgen dieses Treubruchs sehen wir in dem entsprechenden Relief prophetisch in ergreifender Weise angedeutet. Der unternehmungssüchtige Jüngling sitzt am Gestade des Meeres und neben ihm steht seine der Weissagung kundige Gemahlin. Ihr stellen sich im Geiste die verderblichen Ergebnisse des Reiseabenteuers dar, zu dem Paris sich anschickt. Mit sorgenvoller Miene deutet sie auf das Fahrzeug, das in der Bucht vor Anker liegt und seiner harrt. Sie scheint es als die Quelle namenlosen Elends zu bezeichnen und ihn von dem verwegenenen Beginnen abzumahnen. Kedren, der Flussgott, den wir auf seine Urne gestützt am Boden lagern sehen, stimmt in diese Warnungen ein. Er, der Vater der Oenone, giebt dem hochfahrenden Eidam den Rath, daheim zu bleiben und sich es an dem ihm gewordenen Glück genügen zu lassen. Diese doppelte Ansprache, welche durch die auf den Paris gerichteten Blicke beider und durch den zweimal wiederkehrenden ausdrucksvollen Gestus versinnlicht wird, ist von einer sehr nachhaltigen Wirkung. Letztere würde noch ungleich grösser sein, wäre nicht das entsprechende Element, das durch den Gesichtsausdruck des Paris gegeben war, verloren gegangen, indem der Kopf weggebrochen und durch einen neuen sehr schlecht gearbeiteten ersetzt worden ist.

In beiden Reliefs ist auch die landschaftliche Scenerie mit vielem Geschmack behandelt, ohne dass die Sculptur die ihr gesteckten Gränzen überschreitet. Die verschiedenen Gründe der perspectivischen Fernsicht sind das eine Mal durch eingezogene Parallelleisten angedeutet, wodurch von vornherein eingestanden wird, dass man auf die malerische Illusion verzichtet hat. Die künstlerische Wirkung ist deshalb nicht weniger ausdrucksvoll, indem die Schilderung zum Geist des Beschauers spricht und ihm alle diejenigen Momente vorführt, auf die es in einem solchen rein poetischen Zusammenhang allein ankommt. Auch das Hirtengemälde, in welchem

Paris die Hauptperson ist, wird in ähnlicher Weise in zwei Hälften zerfällt, indem die Anhöhe, auf der er erscheint, durch eine quer durchschneidende Felsenlinie von den im Vordergrund weidenden Heerden abgetrennt wird. Hier sehen wir sogar die natürliche Ordnung der Dinge gewissermassen auf den Kopf gestellt, da letztere, obwohl sie dem Auge des Betrachtenden viel näher gerückt sind, als die im Hintergrund angebrachten menschlichen Figuren, doch verhältnissmässig weit kleinere Verhältnisse zeigen. An solchen auffälligen Widersprüchen mit der gemeinen Wirklichkeit können wir die Stellung am besten bemessen lernen, welche die Welt des künstlerischen Schaffens der rohen Naturwahrheit gegenüber einnimmt und mit genialer Kühnheit behauptet.

7. Dädalus und Pasiphae.

Die Zusammengehörigkeit des vierten Paares dieses Reliefs ist weniger augenfällig, und es wäre schon denkbar, dass jedes dieser beiden zu zwei verloren gegangenen Darstellungen das Gegenstück gebildet habe. Berücksichtigt man indess, dass acht solcher Marmortafeln schon einen ansehnlichen Kunstschatz bilden und dass diese ziemlich unversehrt bei einander gefunden worden sind, so hat die Vermuthung, dass diese Reihe eine noch grössere Ausdehnung gehabt habe, auch etwas Gewagtes, weshalb es gerathener sein mag, anzunehmen, dass auch diese letzten beiden Compositionen mit einander in eine gewisse Verbindung gebracht gewesen sind. Der Bezug, welcher ihnen zu Grunde zu liegen scheint, ist ein erotischer. Die Liebesverirrung königlicher Frauen führt in der einen wie der anderen dieser Schilderungen die tragische Katastrophe herbei, die denselben ihren eigenthümlichen Reiz leiht.

In der ersten dieser beiden Darstellungen erblicken wir den Dädalus vor der Pforte des kretischen Labyrinths sitzend und der Pasiphae, welche ihm züchtig verschleiert entgegentritt, die künstlich gefertigte Kuh zeigend, welche sie sich von ihm erbeten hatte, um den dem Meer entstiegenen Stier zu täuschen, zu dem sie, auf Anstiften des Poseidon, von Liebesleidenschaft erfasst worden war. Der Gott der Gewässer,

welcher das schöne Thier vom Minos als Opfergabe zurückerwartet hatte, war ob der eigennützigen Gesinnung des Herrschers von Kreta erzürnt und hatte sich dadurch an ihm gerächt, dass er seine Gemahlin mit widernatürlicher Neigung zu demselben erfüllte.

Dädalus, der Helfershelfer verliebter Frauen, ist durch die Säge, welche er in der Hand hält, als Holzarbeiter bezeichnet. Sein kurzes Werkmannskleid lässt die linke Schulter blos. Sein Haupt bedeckt eine eng anliegende Kappe, die ebenfalls für Leute seines Schlages charakteristisch ist. Er blickt selbstgefällig zu seiner Herrin empor und scheint sie zu fragen, ob er ihren Wünschen Genüge geleistet und sie durch sein wunderbares Kunststück zufrieden gestellt habe?

8. Hysipyle und ihr Pflegling Opheltes.

Das letzte Relief dieser Reihe stellt den tragischen Moment dar, in welchem Hysipyle, die in Sclaverei gerathene Königstochter, den ihrer Pflege befohlenen Sohn des Lykurgos, welcher über Nemea herrschte, von einer Schlange gewürgt wiederfindet. Gegen die Warnung der Orakelstimme hatte sie sich es beikommen lassen, den zarten Sprössling in's Gras niederzusetzen, um den sieben Helden, die auf ihrem Zug gen Theben durstig nach Wasser verlangten, einen klaren Quell zu zeigen oder selbst einen frischen Trunk aus demselben zu reichen. Erschrocken hat sie den Krug von sich geworfen und eilt mit dem Ausdruck des Entsetzens scheu davon, während die beiden Krieger, denen sie bereitwillig und dienstfertig entgegen gekommen war, die Schlange, welche den Knaben umschlungen hält, zu erlegen suchen. Der eine dringt muthig auf das giftige Thier, welches sich zur Wehre setzt, ein, der andere dagegen benutzt die Felsen, welche zackig emporragen, als eine Schutzmauer, und führt seinen Angriff mehr mit Vorsicht. Da der rechte Arm sammt dem Speer neu ergänzt ist, so dürfen wir vermuthen, dass er ursprünglich als einen Stein gegen den schuppenreichen Wurm schleudernd dargestellt gewesen sei.

Amphiaraos, welcher unter den Sieben, die gegen Theben zogen, der Gabe der Weissagung theilhaftig war, erklärte

dieses tragische Ereigniss für den Anfang des Missgeschicks, welches sie alle treffen sollte. Archemoros, das ist zu deutsch Geschicksanfang, nannte er daher den durch die Schlange umgekommenen Knaben Opheltes, dem zu Ehren die Heroen, welche Zeugen seines durch sie veranlassten Untergangs gewesen waren, die nemeischen Kampfspiele einsetzten. Auf diese spielt der im Hintergrund angedeutete Tempel an, dessen Giebelfeld durch einen Siegerkranz in ähnlicher Weise bezeichnend geschmückt ist, wie das des Pallasheiligthums, in welches Odysseus und Diomedes eingedrungen sind, mit dem Gorgonenschild, dem Helm und der Schlange.

Die wasserlose Gegend, welche das Grundmotiv der ganzen Schilderung bildet, ist mit sehr bescheidenen Mitteln auch landschaftlich sehr charakteristisch hervorgehoben, und wer in dieser Zeichenschrift zu lesen versteht, fühlt sich unwillkürlich in die Stimmung versetzt, welche die Darstellung beherrscht.

9. Aristoteles.

Die sitzende Statue, in der man jetzt das Bildniss des grossen Stagiriten wiedererkannt hat, gehört zu der auserwählten Reihe ikonischer Darstellungen, die für uns von unberechenbarem Werth sind, weil sie uns Anschauungen vermitteln helfen, die sich kaum auf eine andere Weise gewinnen lassen. Denn selbst derjenige, welcher mit den Geisteserzeugnissen eines so grossen Mannes die innigste Vertrautheit erlangt hat, wird sich in Betreff ihres tieferen, lebendigen Verständnisses durch die persönliche Bekanntschaft, welche ein derartiges Bild einleiten kann, mächtig gefördert fühlen. Bei keinem anderen Schriftsteller des Alterthums dürfte aber der Anblick der wunderbaren Individualität desselben von gleich hoher Bedeutung sein, wie beim Aristoteles, dem grössten Gelehrten, der je gelebt hat. In ihm spiegelt sich seine ganze Zeit, die die Gränzmarke bildet zwischen dem eigentlich classischen Alterthum und der Epoche, die mit Alexander dem Grossen anhebt. Als dessen Erzieher hat er zu dieser gänzlich veränderten Weltanschauung gewissermassen den Grund gelegt, und in der That sehen wir ihn wie einen Pro-

pheten in die Zukunft hineinblicken, die sein Geist Jahrtausende lang beherrscht hat.

Die Stellung, in welcher der Künstler den tiefsinnigen Denker aufgefasst hat, ist äusserst charakteristisch. Obwohl der Körper nach allen Seiten hin Stützpunkte unbewusst aufsucht und sich einer bequemen Nachlässigkeit ergiebt, so lässt doch jede Bewegung jene edle Haltung wahrnehmen, die der Ausdruck der inneren Harmonie ist. Auch die Gewandung, so einfach sie angelegt ist, zeigt Sinn für Anmuth und feine Schicklichkeit. Die nackten Theile lassen eine Hinfälligkeit und Erschlaffung durchblicken, die mit dem lebens- und geistvollen Antlitz einen wunderbaren Contrast bilden. Zwar ist auch dieses von Falten und Runzeln tief durchfurcht, und eine gewisse Starrheit der Züge macht auf den ersten Blick den Eindruck, als handle es sich um ein Versunkensein, bei welchem der Gedanke den Geist des Nachsinnenden regungslos erfasst und gebannt hält. Bald aber gewahren wir die eigenthümliche Thätigkeit des alles methodisch begreifenden Verstandes, welcher mit den Erscheinungen des realen Daseins sichtlich ringt und sie nicht eher loslässt, bis er sich der Idee bemächtigt hat, die sie fest umschlossen halten.

Eine ganz ähnliche Geistesrichtung, wie die, welche wir hier mit wunderbarer Meisterschaft geschildert sehen, zeigt der Kunstvortrag dieser Statue selbst. Der Bildner hat sich einer Naturtreue befleissigt, die mit der idealen Auffassung des perikleischen Zeitalters einen schlagenden Contrast bildet. Aber bei der Strenge, mit welcher jeder Zug der gemeinen Wirklichkeit festgehalten erscheint, begegnen wir gleichzeitig einer grossartigen Einfalt, die uns in eine ganz ideale Stimmung versetzt.

Dass wir es wirklich mit einer Statue des Aristoteles zu thun haben, geht zunächst aus der Aehnlichkeit mit anderen Bildnissen desselben hervor, die den grossen Denker mit charakteristischen Zügen in der Eigenthümlichkeit seines Wesens schildern. Ferner ist der Ausdruck der Züge genau so, wie ihn Christodor an einer anderen Statue des Aristoteles beschreibt. Endlich ist auf der Basis rechts der Anfang einer Inschrift erhalten, welche den Namen des dargestellten Indi-

viduums enthalten hat. Da dieselbe gerade in der Mitte desjenigen Buchstabens abbricht, welcher für die Unterscheidung von anderen Namen gleicher Bildung von Bedeutung ist, so hat man früher geglaubt, es könne Aristeides gelautet haben. An diesen darf man indessen schon deshalb kaum denken, weil er unmöglich bartlos dargestellt sein würde, abgesehen von den anderweitigen Unwahrscheinlichkeiten, die eine solche ikonographische Bestimmung darbieten würde.

Mit Ausnahme des rechten Arms und des linken Beins, welche offenbar durch einen Schüler des Michel Angelo ergänzt worden sind, ist das Ganze ziemlich gut erhalten. Zwar ist der Kopf aufgesetzt, allein seine Zugehörigkeit und richtige Anfügung wird Niemand in Zweifel ziehen mögen. Aller Wahrscheinlichkeit zufolge besitzen wir in diesem trefflich stylisirten Werk eine Arbeit der Diadochenepoche, die, wenn sie auch nicht das Urbild selbst ist, diesem doch sehr nahe stehen mag und daher auch kunstgeschichtlich für uns von hohem Werth ist, da die Sculpturen aus dieser Zeit verhältnissmässig seltener sind, als selbst die der grossen perikleischen Epoche, für die es an festen Haltpunkten weit weniger fehlt, als für die alexandrinische Uebergangsperiode, die an Kunstwerken so unendlich reich gewesen sein muss, aus der wir aber nur abgerissene Bruchstücke gerettet haben.

10. Colossalstatue des Pompejus.

In dem grossen Saal des oberen Stockes ist jene berühmte Colossalstatue aufgestellt, welche während des Pontificats Julius III beim Graben der Fundamente eines im Vicolo de' Leutari gelegenen Hauses an's Licht gezogen worden ist. Man erzählt sich davon die ergötzliche Anekdote, dass, da sie in das Gebiet eines anderen angränzenden Grundbesitzers hinüberragte und daher auch von diesem als Eigenthum beansprucht wurde, der Richter, vor dem die klagenden Parteien erschienen waren, sich in diesem kritischen Fall, der in keiner Gesetzsammlung verzeichnet stand, durch Berufung auf den berühmten Salomonischen Urtheilsspruch aus der Verlegenheit zu ziehen hoffte, indem er Befehl ertheilte, der Statue den Kopf abzuschlagen und sie zu theilen. Der ge-

nannte Papst schlug sich hierauf in's Mittel, kaufte die Statue um den Preis von 500 Scudi an und machte sie dem Cardinal Capodiferro, dessen Eigenthum dieser Palast war, zum Geschenk.

Die Züge des geistvollen Kopfes sind deutlich die des Pompejus, dessen Bildniss aus einer ganzen Reihe von Silbermünzen, die dessen Sohn Sextus hat schlagen lassen, bekannt und durch die unter M. Aurelius geprägten Denkmünzen von Pompeiopolis neu beglaubigt ist. Da nun auch der Fundort dieser Colossalstatue auf den grossen Feldherrn hinweist, indem das erwähnte Gässchen der Leutari unmittelbar auf die Kirche S. Lorenzo in Damaso, welche durch mittelalterige Traditionen als beim Theater des Pompejus gelegen bezeichnet wird, hinführt, so musste nichts natürlicher scheinen, als die Annahme, dass wir in diesem imposanten Monument die berühmte Statue besitzen, welche die Römer dem Pompejus in der bei seinem Theater gelegenen Curie, zum Dank für die Verschönerung der Stadt, errichtet hatten.

Erst zu Anfang dieses Jahrhunderts hat man gegen diese Annahme Schwierigkeiten erhoben, die hauptsächlich dadurch veranlasst sind, dass der Kopf nicht blos vom Rumpfe getrennt gewesen ist, sondern auch insofern nicht ganz dazu passt, als auf den Schultern die Schleifen eines Kranzes oder einer Stirnbinde erhalten sind, von denen an jenem keine Spuren wahrzunehmen sind. In der That gewahrt man bei genauer Betrachtung zwischen dem Haupt und dem Körper mehrere beachtenswerthe Verschiedenheiten. Der Marmor des ersteren zeigt eine glatte Fläche, während letzterer mit einer rauhen Oxydationskruste überzogen ist. Auch scheint der Kopf im Verhältniss zu der ganzen Gestalt ein klein wenig zu gross, was bei einer antiken Statue, bei der sich eher das Gegentheil erwarten liesse, auffällig ist.

Trotz aller dieser Bedenken erregenden Umstände sieht man sich indess fast gezwungen, an die Aechtheit dieses bedeutungsvollen Standbildes zu glauben, da die Aehnlichkeit der Gesichtszüge feststeht und die Verbindung des Kopfes mit dem colossalen, nur für eine hervorragende Persönlichkeit, wie Pompejus war, geeigneten Körper durch den Bericht des

Flaminio Vacca, der als Augenzeuge des Fundes erzählt, beglaubigt zu sein scheint. Wir müssen uns daher nach einer Erklärung umsehen, welche die erwähnten Widersprüche auszugleichen im Stande ist. Zu diesem Zweck erinnern wir daran, dass diese Bildsäule, wie alle anderen des Pompejus, bei seinem tragischen Ende umgestürzt gewesen und durch Caesar mit den übrigen Bildnissen des grossen Mannes wieder aufgerichtet, zuletzt aber durch Augustus, einer ausdrücklichen Erwähnung zufolge, im Theater der Scene gegenüber aufgestellt worden ist. Bei der einen oder der anderen Gelegenheit mag der Kopf, der sicherlich am meisten gelitten haben wird, nach den vorhandenen Porträten des Pompejus erneut worden sein, wobei es nicht auffallen darf, wenn bei einer solchen Ergänzung das Diadem, welches unterdessen zu einem politischen Abzeichen geworden war, weggelassen und bis auf die erwähnten Spuren beseitigt worden ist.

Wir haben eine so ausführliche Erörterung des kritischen Thatbestandes um so mehr für nothwendig erachtet, als es sich nicht blos um ein Kunstwerk auserlesener Grösse, sondern auch um ein historisches Denkmal der ominösesten Art handelt. Denn aller menschlichen Wahrscheinlichkeitsberechnung zufolge ist dies dieselbe Statue, zu deren Füssen J. Caesar unter den Dolchstichen der Märzverschworenen zusammengesunken und als ein Opfer der Nemesis gefallen ist, dieselbe, welche Cassius um Beistand zu der grausen That, durch die er Rom von dem Alleinherrscher zu befreien hoffte, angerufen haben soll.

In der Voraussetzung, dass wir es wirklich mit dem Standbild zu thun haben, dessen die Geschichte bei mehr als einer Gelegenheit so nachdrucksvoll gedenkt, wagen wir uns an die Ausdeutung dessen, was es uns als Kunstwerk sagt und zum Verständniss des Charakters eines so wunderbar gearteten Mannes beibringt.

Der Gesichtsausdruck und die ganze Kopfbildung lässt jene altrömische Derbheit wahrnehmen, die uns als Nationaltypus aus zahlreichen Gräberbüsten bekannt ist, aber ohne jenen Ernst und jene charakterfeste Strenge, die jeden einzelnen mit dem Staat und vor allem mit seiner Partei auf das

innigste und untrennbar verwachsen erscheinen lässt. Der strahlende, weithin reichende Blick, um dessentwillen er trotz äusserer Unähnlichkeit mit Alexander dem Grossen verglichen zu werden pflegte, macht sich selbst in dem Marmor bemerkbar. Man gewahrt in ihm die Gabe des Genius, das Glück rasch und mit wunderbarer Gewandtheit zu ergreifen und die Gunst des Augenblicks nicht blos auszunutzen, sondern auch das, was er gewährt hat, auf das vollständigste geltend zu machen. Von dem Dämonischen, welches die Bildnisse des J. Caesar athmen, zeigt sich hier keine Spur. Während bei diesem alles auf das Wesen gerichtet und mächtig concentrirt ist, sehen wir hier eine allerdings auch gewaltige Persönlichkeit vor uns, die ihre ganze Kraft zwar an das Höchste setzt und dieses auch zu erreichen weiss, aber, am Ziele angelangt, von den Ereignissen neue Aufgaben erwartet, ohne selbst weitere Pläne bereit zu haben. Er ist ganz Soldat, und Staatsmann nur in soweit, als ihm seine politische Stellung Ehren und persönlichen Vortheil bietet.

Als der Günstling des Augenblicks erscheint er in dieser meisterhaften Darstellung von dem Jubelruf der Menge durchdrungen, die ihn mit blinder Bewunderung anstaunte. Er macht mehr den Eindruck eines Triumphators, der seine endlos erbeuteten Schätze dem Volke vorführt, als des grossen Feldherrn, der seine Heere dem sicheren Siege entgegenführt. Wir sehen ihn von dem, was andere mühevoll vorbereitet haben, Besitz ergreifen und die Wunder des Geschicks selbst mit staunenden Blicken begrüssen. Unwillkürlich werden wir durch diese merkwürdige Erscheinung an die grossartig stylisirte Votivinschrift erinnert, die er selbst nach dem glänzendsten aller Triumphzüge, die je ein Römer gesehen, in dem durch ihn auf dem Marsfeld geweihten Minervatempel gesetzt hatte. Sie lautet in wörtlicher Uebertragung etwa so:

Cnejus Pompejus der Grosse Imperator,
nachdem er einen Krieg von dreissig Jahren beendigt,
nachdem er zerstreut, in die Flucht geschlagen, erlegt, in die Botmässigkeit aufgenommen
dreizehn Millionen acht und siebenzig tausend Menschen,
nachdem er zerstört oder erobert acht hundert sechs und vierzig Schiffe,
nachdem er ein tausend fünf hundert acht und dreissig feste Plätze in seine Obhut genommen,
nachdem er die Länder von der Macotis bis zum rothen Meer unterworfen,
erfüllt sein Gelöbniss verdienter Massen der Minerva.

Der Körper dieser Statue zeigt eine so individuelle Ausbildung, dass man kaum umhin kann, an die gymnastische Virtuosität zu denken, durch welche sich Pompejus vor allem Volk in den Uebungen auf dem Marsfelde ausgezeichnet hatte. Er ist, was kaum so leicht für eine andere Darstellung dieser besonderen Art passen würde, mit dem Wehrgehänge angethan und hält in der Linken, von der nur einige Finger neu sind, eine Kugel, auf der die Statuette einer Siegesgöttin gestanden zu haben scheint. Von seiner linken Schulter wallt der Feldherrnmantel herab, den wir uns purpurn denken dürfen.

Alle diese Abzeichen weisen zu entschieden auf den Pompejus hin, dessen Kopf mit dieser über zehn Fuss hohen Statue verbunden getroffen worden ist, um in Betreff ihrer Bestimmung noch weitere Zweifel aufkommen zu lassen. Wer sich entschliessen kann, der Wahrscheinlichkeit das ihr in einem solchen Falle gebührende Recht einzuräumen, besitzt in diesem auserlesenen Denkmal einen Schatz von hohem Werth. Auch in künstlerischer Beziehung verdient das mit grosser Meisterschaft durchgeführte Werk, das zu den colossalsten gehört, die wir aus dem Alterthum übrig haben, Beachtung, und in Betreff des Körpers, der jedenfalls mit der Vollendung des Theaters des Pompejus gleichzeitig ist, hat es sogar kunsthistorische Bedeutung, da es sicher das Erzeugniss eines der ausgezeichnetsten Bildhauer jener Epoche ist.

Cnejus Pompejus, der Grosse Imperator,
nachdem er einen Krieg von dreissig Jahren beendigt,
nachdem er zerstreut, in die Flucht geschlagen, erlegt, in die
Botmässigkeit aufgenommen
zwölf Millionen acht und achtzig tausend Menschen zu
nachdem er versenkt oder erobert acht hundert sechs und
vierzig Schiffe,
nachdem er ein tausend fünf hundert acht und dreissig feste
Plätze in seine Obhut genommen,
nachdem er die Länder von der Mäotis bis zum rothen
Meere unterworfen,
erfüllt sein Gelübde verdienter Maassen der Minerva.

Der Körper dieser Statue zeigt eine so individuelle Ausbildung, dass man kaum umhin kann, an die gymnastische Vorschrift zu denken, durch welche sich Pompejus vor allem Volk in den Uebungen auf dem Marsfelde ausgezeichnet hatte. Er ist, was kaum so leicht für eine andere Darstellung dieser besonderen Art passen würde, mit dem Wehrgehänge angethan und hält in der Linken, von der nur einige Finger fehlen, eine Kugel, auf der die Statuette einer Siegesgöttin gestanden zu haben scheint. Von seiner linken Schulter wallt der Feldherrnmantel herab, den wir uns purpurn denken sollen.

Alle diese Abzeichen weisen zu entschieden auf den Pompejus hin, dessen Kopf mit dieser über zehn Fuss hohen Statue verbunden gefunden worden ist, um in Betreff ihrer Bestimmung noch weitere Zweifel aufkommen zu lassen. Wer sich entschliessen kann, der Wahrscheinlichkeit das ihr in solchem Falle gebührende Recht einzuräumen, besitzt in diesem unschätzbaren Denkmal einen Schatz von hohem Werth. Auch in künstlerischer Beziehung verdient das mit grosser Meisterschaft durchgeführte Werk, das zu den colossalen gehört, die wir aus dem Alterthum übrig haben, Beachtung, und in Betreff des Körpers, der jedenfalls mit der Vollendung des Theaters des Pompejus gleichzeitig ist, hat es sogar kunsthistorische Bedeutung, da es sicher das Erzeugniss eines der ausgezeichnetsten Bildhauer jener Epoche ist.

VIII.

DAS ETRUSKISCHE MUSEUM DES VATICAN.

Das durch Gregor XVI im Jahre 1836 gegründete etruskische Museum besteht fast ausschliesslich aus den Denkmälern, welche seit dem Jahre 1828 in den Gräberstädten des westlichen Etruriens, namentlich aber bei den vulcenter Ausgrabungen entdeckt worden sind. Bedenkt man, dass die hier aufgehäuften Schätze nur einen verhältnissmässig beschränkten Theil der dem Schooss der Erde abgerungenen Reichthümer ausmachen, so werden wir mit Staunen über die Ergiebigkeit eines Bodens erfüllt, der um so weniger eine einigermassen erträgliche Ausbeute verhoffen liess, als er bereits in früheren Jahrhunderten vielfach durchwühlt und ausgebeutet worden war. Vielleicht ist kaum ein anderes Jahrzehend an Funden rein wissenschaftlichen Interesses so reich gewesen, wie das, welches in den Fasten der classischen Denkmälerkunde durch die vulcenter Ausgrabungen bezeichnet ist. Selbst die herculanischen und pompejanischen Entdeckungen haben nicht eine ähnliche Umgestaltung der gesammten Kunstanschauung des Alterthums herbeizuführen vermocht, obwohl dieselben an viel gewichtigeren Kunstwerken weit reicher gewesen sind.

Die Fülle des mit einem Mal dargebotenen Stoffes hat es aber den Gelehrten, die für die Verarbeitung desselben kaum hinreichend vorbereitet waren, nicht gestattet, sich desselben in gehöriger Musse zu bemächtigen. Sehr häufig sind diejenigen, welche sich mit den durch so viele mythische Bilder gebotenen Ideen beschäftigt haben, in einen Rausch versetzt worden, der nicht eben ein heiliger ist. Dadurch, dass der eigenthümliche Kunstwerth dieser Denkmäler bald überschätzt, bald übersehen worden ist, haben sich die Freunde des Schönen, denen die Gegenwart einen anderweitig so reichen

Genuss darbot, von ihnen abgewandt, und im Allgemeinen fürchtet man sich noch jetzt, wo so manches zu ihrer Erläuterung geschehen ist, vor der langen Weile, die mit der Betrachtung solcher oft kaum halbverständlicher Bilder verbunden zu sein pflegt.

Wir haben absichtlich den Besuch dieser Räume so lange aufgeschoben, bis derjenige, welcher sich unserer Führung anvertraut, eine Uebersicht des so viel reicher entwickelten Ideengehalts gewonnen hat, den die plastischen Kunstwerke der Blüthenepoche darbieten. Denn erst nachdem man mit diesem vertraut geworden ist, lernt man die Andeutungen verstehen und würdigen, welche Darstellungen einer ganz anderen Fassung durchblicken lassen. Es ist in der Natur der Schilderungen begründet, mit denen sich Gegenstände des täglichen Gebrauchs schmücken, dass sie zunächst ihr selbstständiges Leben an dieselben gleichsam aufgeben und den Eindruck der formellen Schönheit vorwalten lassen. Erst nach und nach zieht der künstlerisch entfaltete Gedanke die Aufmerksamkeit des Betrachtenden an sich, und gewöhnlich verbirgt er sich auch dann noch unter allerlei sinnigen Wendungen, die an die neckische Coquetterie schön versificirter Räthsel erinnern.

Wem eine solche Vortragsweise von Natur zuwider ist, mag billig mit dem Studium dieser Bilderschrift verschont bleiben. Die alte Kunst selbst bietet anderweitigen Genuss und belehrende Unterhaltung in Fülle dar. Nur für diejenigen, welche den geistigen Entwickelungsgang des hellenischen Alterthums bis in seine Wurzeln hinein zu verfolgen wünschen und für die volksthümliche Naivetät, die sich an diesen anspruchslosen Kunstgebilden allerwärts offenbart, Sinn haben, kann die genauere und eindringliche Betrachtung der hier aufgehäuften Denkmäler ein nachhaltiges Interesse gewähren. Darf man es doch selbst Archäologen von Fach nicht verargen, wenn sie vor einem wissenschaftlichen Publicum das aufrichtige Geständniss ablegen, dass für sie das ewige Einerlei der Vasenbilder etwas Ermüdendes hat. Mit den göttlichen Gebilden atheniensischer Sculpturen, deren tägliche Anschauung einem solchen Jahre lang beschieden gewesen ist, halten frei-

lich die schönsten Umrisszeichnungen der bemalten Gefässe und Metallgraphitzeichnungen den Vergleich auf die Länge nur selten aus, so wenig als die rührenden aber einfachen Klänge eines Volkslieds den Freund der musikalischen Kunst zu fesseln vermögen, wenn er den vollstimmigen Gesang eines Chors oder ein reich besetztes Orchester zu vernehmen Gelegenheit hat. Selbst Clavierauszüge können einem solchen nur als schwacher Ersatz des gehabten oder ersehnten Genusses genügen, und diesen möchte ich die Vasenmalereien und andere Kunstwerke zweiter Abkunft in gar manchem Betracht am liebsten vergleichen, da uns viele derselben eine Erinnerung an die grossen Schöpfungen der Vorzeit aufbewahrt zu haben scheinen.

Die Kunstwerke dieser Sammlung zerfallen in zwei grosse Hauptabtheilungen, von denen die eine plastische Gegenstände, vorzugsweise Bronzen und Terracotten, begreift, die andere bemalte Vasen. Man wird gut thun, mit jenen zu beginnen und zunächst das Modell einer Grabeskammer zu betrachten, welches dazu dient, die letzte Bestimmung aller dieser Geräthe zu veranschaulichen. Diese sind nämlich mit dem Todten als Dinge, die ihm im Leben lieb und theuer gewesen sind, beigesetzt worden. Sie sind theils auf dem aufgemauerten Lager, theils in den Wandnischen aufgestellt gewesen. Ein jeder dieser Räume mit den anstossenden Kammern bildet ein kleines Haus, und solcher Todtenbehausungen sind in Vulci und Cerveteri viele tausende geöffnet worden. Ganze Felder sind von denselben bedeckt und schon die Alten haben dieselben mit dem sehr passenden Ausdruck von Todtenstädten bezeichnet.

Vor den einzelnen Gräbern waren nicht selten Statuen von Thieren, die die hier verborgenen Schätze gleichsam bewachen sollten, aufgestellt, wie die vor der Thür dieses Modells liegenden Löwen oder die in der Vorhalle befindlichen Pferdeköpfe. Solche streng architektonisch stylisirte Sculpturen sind meist aus dem in Etrurien brechenden vulcanischen Tuff. Obwohl sie an sich von geringem Kunstwerth sind, so verdienen sie doch als Glieder eines grossartig durchgebilde-

ten Systems von plastischen und später auch malerischen Verzierungen Beachtung.

Da wir auf eine Namhaftmachung der einzelnen Stücke dieser auserlesenen und sehr reichhaltigen Sammlung nicht eingehen können, so müssen wir uns begnügen, ganze Reihen gleichartiger Denkmäler als merkwürdig und lehrreich zu bezeichnen. Dahin gehören vor allem die vielen Candelaber und ähnliche Bronzegeräthe, die sich fast ausnahmslos durch schöne Verhältnisse und meisterhafte Technik hervorthun und uns begreiflich machen, wie es selbst die Athenienser vortheilhaft finden konnten, dergleichen Erzeugnisse tyrrhenischer, namentlich tarquiniensischer Kunstindustrie aus Etrurien zu beziehen.

Von den Gefässen, welche zur Aufbewahrung von Flüssigkeiten gedient haben, sind einige von hoher Schönheit hier aufgestellt. Ein grosser Theil derselben ist, da die dünn getriebenen Bronzeplatten vom Metallrost zerfressen worden waren, bis auf die gegossenen Henkel spurlos zu Grunde gegangen. Diese sind sehr häufig mit äusserst geschmackvollen Arabeskenzierrathen geschmückt und empfehlen sich dem aufmerksamen Studium der Freunde des Schönen. Diese Sammlung bietet eine reiche Auswahl derselben dar. Sie finden sich allerwärts umher verstreut, zum Theil auch eher den Blicken entzogen als geboten. Im Allgemeinen muss man es beklagen, dass die hier aufgehäuften Schätze seit ihrer Aufstellung der Wissenschaft mit einer übel verstandenen Eifersucht vorenthalten worden sind. Gar manches Cimelion liegt unter Glas und Rahmen so wohl verwahrt, dass Niemand es mit vernünftigen Augen zu betrachten vermag. Ein Catalog ist nie davon erschienen, so dass kein Mensch weiss, was eigentlich vorhanden ist. Denn selbst das durch Gregor XVI publicirte Prachtwerk enthält von vielen der interessantesten Stücke kaum eine Andeutung.

Da jede Nummerbezeichnung fehlt, so müssen wir uns auf allgemeine örtliche Nachweisungen beschränken und uns so gut deutlich zu machen suchen, als dies unter solchen Umständen möglich ist. Denn auch hierbei stossen wir allerwärts auf Hindernisse, da nicht blos der Besuch dieser Samm-

lung im Vergleich mit anderen Abtheilungen des vaticanischen Museums erschwert, sondern auch die Aufnahme schriftlicher Notizen verpönt ist. Bis zum Eintritt einer liberaleren Behandlungsweise, von der man in Rom freilich alle Tage mehr zurückzukommen scheint, können daher nachstehende Bemerkungen nur als Andeutungen des Bemerkenswerthesten und Wichtigsten dienen, ohne dass wir irgend welche Ansprüche auf eine auch nur relative Vollständigkeit, selbst in diesem Betracht, zu machen wagen. Worauf es uns dabei allein ankommt, ist, diejenigen, welche auch für derartige Denkmäler der angewandten Kunst Sinn haben, mit einer Anleitung zu deren methodischer Betrachtung zu versehen und sie vor allem in Stand zu setzen, den inneren Werth derselben richtig zu beschätzen.

1. Kelchförmiges Gefäss mit kegelförmigem Fuss aus getriebenem Bronzeblech.

Die in den Jahren 1835 und 1836 bei Cerveteri, in der Gräberstadt des alten Caere, veranstalteten Ausgrabungen haben die ältesten Metallarbeiten europäischer Fabrication geliefert, die uns bis jetzt bekannt geworden sind. Sie gewähren uns eine ziemlich deutliche Anschauung der in den homerischen Gedichten erwähnten Werke. Die meisten derselben sind aus getriebenem Metall und lassen für eine so frühe Epoche, eine bereits weit vorgeschrittene und sicher ausgebildete Technik wahrnehmen. Das vor dem erwähnten Grabmodell aufgestellte kelchförmige Gefäss, welches auf zwei Kugeln ruht, die von einem kegelförmigen Fuss getragen werden, gehört in die Reihe dieser alterthümlichen Denkmäler, die, trotz einer gewissen Unbehülflichkeit und Schwerfälligkeit, doch schon feine Verhältnisse und elegante Linienverbindungen durchblicken lassen. Der künstlerische Schmuck, durch welchen man die glatten Flächen zu beleben gesucht hat, ist sehr einfach und besteht fast ausschliesslich in paral-

lelen Reihen von Löwen und Stieren, die zuweilen unter einander in Kampf gerathen, und von geflügelten Thieren verschiedenartiger Bildung, deren einige auch phantastische Kopfverbindungen wahrnehmen lassen. Adler- und Menschenköpfe, welche auf geflügelte Löwenleiber aufgesetzt sind, wechseln mit einander. Mehr noch als auf äussere Naturnachahmung ist der Kunsttrieb auf die Herstellung einer architektonischen Symmetrie gerichtet, die hin und wieder schon zu strengen Stylgesetzen führt.

2. Bronzene Bettstelle.

In dem grossen Saal, welcher an diesen kleinen Vorraum anstösst, steht das mit gurtähnlichen Bronzestreifen durchflochtene Bett, auf dem der in dem uralten caeretaner Grab bestattete Leichnam beigesetzt gewesen zu sein scheint. Es wird von sehr niedrigen Füssen getragen, und ist mit einer leicht verzierten Kopfstütze versehen. Ursprünglich war es mit getriebenen Metallborden umgeben, an denen alterthümliche Thierfiguren, auch menschliche Gestalten erscheinen. Die wenigen Bruchstücke, welche davon übrig sind, gestatten eine ziemlich sichere Wiederherstellung, die selbst in der Zeichnung eine sehr prachtreiche Wirkung macht. Die Randverzierungen sind ausgeschnitten und durchbrochen, was dem Ganzen ein leichtes und anmuthiges Aussehen leiht.

Auf Bettstellen mit Metallgurten einer ganz ähnlichen Zusammenfügung hat man in neueren Zeiten Patente genommen. Zur Lüftung der Lagerstätten ist diese Vorrichtung sehr zweckmässig. Man ist versucht, das ständige Beiwort, welches Homer den Betten, die er wohl durchlöchert nennt, leiht, darauf zu beziehen.

3. Kessel mit phantastisch gebildeten Thierköpfen.

Umher stehen auf ergänzten Dreifüssen mehrere Kessel, die aus dem nämlichen Grabe stammen und sich durch den ebenso originellen, als wunderlichen Schmuck auszeichnen, den ihnen die fratzenhaften Löwen- oder Pantherköpfe leihen, die mit schlangenartig gebogenen Hälsen den Rand umstarren. An dem einen strecken sie demjenigen, welcher sich dem

Gefäss nähert, die grinsenden Masken entgegen, die des anderen biegen sich über den Rand des Kessels hinweg und schauen neugierig auf dessen Boden. Beide Male hat die Wirkung dieses originellen Ornaments etwas Geisterhaftes. Sie erinnert uns an die brüllenden Häute der von den Gefährten des Odysseus geschlachteten Rinder des Helios, namentlich wenn wir uns diese Gefässe mit den siedenden Eingeweiden von Opferthieren gefüllt denken.

Die äussere Oberfläche des zweiten Kessels ist mit geflügelten Stieren, die in flachem Relief herausgetrieben sind, geschmückt. Der Mittelpunkt des Bodens ist durch eine einfache Rosette bezeichnet, und der Grund, auf welchem die doppelt aufgereihten Thiere fussen, wird von einer eleganten Ringelflechte gebildet, die sich auch unter dem Rand wiederholt. An Kunstwerken eines so uralten Charakters ist selbst dasjenige beachtenswerth, was anderwärts als selbstverständlich keiner weiteren Erwähnung bedarf, da die Denkmäler einer viel späteren Zeit dieselben Motive häufig wieder aufzunehmen und in Uebereinstimmung mit den übrigen, bereits weiter entwickelten Darstellungen, durchzuführen pflegen.

4. Rauchpfanne auf Rädern.

Zu den merkwürdigsten Geräthen jenes uralten, bei Cerveteri entdeckten Grabesschatzes gehört eine an der Rückwand des Saals aufgestellte Rauchpfanne, über welcher ein mit einem feinen Sieb versehener Bügel ausgespannt ist. Es liegt nahe, zu vermuthen, dass diese durchlöcherte Vertiefung zur Aufnahme des Weihrauchs bestimmt gewesen sei, während das darunter befindliche Becken für die Kohlen gedient zu haben scheint. Letzteres ist in eine viereckige Platte eingesenkt, welche zwei in Ringerstellung einander gegenüberstehende Löwenpaare schmücken. Auch hier ist die thierische Gestalt gewaltsam stylisirt und der Naturwahrheit ist an diesen phantastischen Bildungen nur ein ferner Antheil gegönnt. Ebenso sind die aus gebogenen Blechstücken hergerichteten Blumen, mit denen das ganze Feld umgränzt ist, von einer Form, die an das Analogon der Wirklichkeit nur durch ganz rohe, allerdings aber charakteristische Züge erinnert. Das

Ganze steht auf vier Rädern, welche dazu gedient haben mögen, das bei heiligen Gebräuchen dienende Geräthe mit Leichtigkeit von einem Orte zum anderen zu bewegen.

5. Schilde, Spiessbündel, Fächergriffe.

An den Wänden des Saals umher sind sechs runde Schilde, mehrere Bündel langer, dünner Spiesse und einige Handgriffe von Federfächern, ähnlich denen, welche dem Papst bei feierlichen Aufzügen vorangetragen werden, aufgehängt. Wären die erwähnten Spiesse allein angetroffen worden, so würde man veranlasst sein, sie für Opfergeräthe zu halten, zumal so manche andere Einzelheit dieses Funds an die Beisetzung einer mit priesterlichen Würden bekleideten Persönlichkeit erinnert; da indess die dazu gehörigen Schilde ebenso entschieden auf deren kriegerischen Charakter hinweisen, so wird man gut thun, das Urtheil in der Schwebe zu halten. Ein erst vor wenigen Jahren ebenfalls in der Gräberstadt des alten Caere eröffnetes Grab hat uns mit einer Unzahl von ähnlichen Geräthschaften und Waffenstücken bekannt gemacht, die uns in das staunenswerth reich verzweigte System der etruskischen Haruspicin und der damit eng verbundenen Kriegswissenschaft einen Blick thun lassen. Gerade aber die Anschauung einer solchen bunten Mannigfaltigkeit muss uns bei der Bestimmung jedes einzelnen Stücks vorsichtig machen und uns eher zum Nachdenken, als zu vorschnellem Aburtheilen Veranlassung sein.

Die erwähnten Schilder, welche mit anmuthigen und zart gegliederten Mustern, die sich in concentrischen Kreisen aneinander reihen, geschmückt sind, bieten auch in künstlerischer Beziehung Interesse dar. Die Gesammtwirkung der durch geschickte Zerlegung der kreisförmigen Fläche gewonnenen Ornatsysteme ist nicht blos überraschend, sondern auf den ersten Anblick sogar blendend. Um einen solchen Eindruck zu empfangen, muss man indess die erwähnten Configurationen in Zeichnungen vor sich haben, da die Originale theils zu stark gelitten haben, theils unscheinbar geworden sind. Die künstlerische Aufnahme und Darstellung ist bei ähnlichen Resten von derselben Bedeutung, wie bei vorwelt-

lichen Naturproducten, die durch die sorgfältige Verzeichnung eines jeden Fäserchens des zuweilen auch nur trümmerhaft auf uns gekommenen Gewebes der wissenschaftlichen Betrachtung näher gebracht und gesichert werden müssen. Bis jetzt sind diese kunstgeschichtlich überaus wichtigen Denkmäler selbst von denen, die sich aus der wissenschaftlichen Besprechung der Bildwerke ein Geschäft machen, auf das schnödeste vernachlässigt worden. Der Grund davon liegt in dem fast gänzlichen Mangel an mythologischen Anknüpfungspunkten, indem die auf einigen derselben vorkommenden Thiergestalten eben nur eine ornamentale Bedeutung haben. Gerade diese elementare Behandlung aller bildlichen Zeichen macht diese Verzierungen, welche nicht sporadisch, sondern in streng geschlossenen, wohl abgerundeten Systemen uns entgegentreten, in formeller Hinsicht so anziehend und belehrend, und für denjenigen, welchem es um die Erforschung der von den Alten unbewusst beobachteten Schönheitsgesetze Ernst ist, haben diese und alle ähnlichen, ja fast sämmtliche in diesem Saal aufgehäuften Denkmäler eine ähnliche Bedeutung wie für den sinnigen Grammatiker irgend ein kostbares Bruchstück einer uralten, nicht mehr als Schriftzüge bietenden Inschrift.

6. Silberne Becher und Schaalen mit uralten Schriftzeichen und Bildern.

Der in der Mitte des Saals befindliche Glastisch ist zur Aufbewahrung der Gold- und Silberarbeiten bestimmt, welche ebenfalls in den letzten fünf und zwanzig Jahren aus etruskischen Gräbern an's Licht gezogen worden sind. In dem oberen Aufsatz dieses Schrankes sind ausschliesslich die in dem mehrerwähnten Grabhügel von Cerveteri entdeckten Kostbarkeiten aufgestellt worden, deren kunstgeschichtliche Bedeutung bisher nur eine sehr einseitige und unergiebige Würdigung erfahren hat. Von ganz besonderer Wichtigkeit sind die zu diesem merkwürdigen Schatz gehörigen Silbergefässe, deren verhältnissmässig hohes Alter schon durch die auf einigen derselben eingeritzten Inschriften angedeutet ist. Obwohl

dieselben nichts weiter als den mehrmals wiederholten Namen Larthia, der auch mit der vorangestellten Sylbe Mi als Milarthia auftritt, darbieten, so lässt doch die paläographisch charakteristische Gestalt der einzelnen Schriftzeichen jeden Kundigen augenblicklich ihr hohes Alter wahrnehmen. Noch in weit höherem Grade ist dies mit den Figuren der Fall, welche andere dieser im übrigen höchst zierlich geformten Gefässe schmücken. Diese haben bei oberflächlicher Betrachtung ein ägyptisches Aussehen. Die genauere Untersuchung derselben lehrt indess, dass wir hier die Erstlingsversuche einer Kunst vor uns haben, die sich noch ganz bei den Anfängen befindet und sehr bescheiden, ja zaghaft zu Werke geht, während die meisterhaften Gebilde der Bewohner des Nilthals, die diesen naiven Schilderungen zum Vorbild gedient haben könnten, eine handfeste Praktik zeigen, von der sich hier noch keine Spur zeigt. In der That sind die Figurenreihen, denen wir auf diesen Gefässen begegnen, von denen, die in die so eben betrachteten Schildverzierungen eingesprengt sind, nur dem Grade nach verschieden. Sie erweitern sich nicht durch ein von innen nach aussen strebendes Wachsthum in freier Entfaltung, sondern durch die Nebeneinanderstellung derselben Grundelemente der Composition, welche sich ziemlich gleichmässig wiederholen.

Der eine dieser Becher hat die Gestalt eines halbirten Eies, welches mit zwei Figurenreihen umgürtet und auf der unteren Kuppe mit einem Medaillon geschmückt ist. Jene stellen einen Kriegszug dar, der von einem Vorreiter eröffnet wird. Diesem folgt dann ein Streitwagen mit dem Rosslenker und dem schwerbewaffneten Helden, und drei Schild- und Speerträger machen den Beschluss der sehr einfach gehaltenen Composition, die sich mit leichten Abänderungen und Umstellungen mehrmals wiederholt und in dem oberen Fries, durch einen kauernden Löwen bei der abermaligen Aufnahme desselben Themas, abgetheilt wird. Die leeren Stellen, welche dadurch entstehen, dass einzelne Figuren den oberen Rand nicht erreichen oder das Feld nicht ausfüllen, nehmen Vögel ein, deren eine Schwinge lang herabhängt, während die andere im Flug mächtig ausgreift. Die Pferde sind als

einer unter dem Namen des Koppatias bekannten Edelrace angehörig mit einem auf der Hinterbacke eingebrannten Henkelkreuz bezeichnet. — Das erwähnte Medaillon der Kuppe stellt einen zwischen zwei Kriegern kauernden Löwen dar, über dem einer der beschriebenen Schicksalsvögel zwischen zwei kleineren schwebt.

Eine Flachschaale ist im Inneren auf ähnliche Weise verziert, nur mit dem Unterschied, dass während dort der Auszug zum Kampf dargestellt ist, hier eine Art von Triumphzug angedeutet erscheint. Wir sehen zwei Gestalten mit Bechern, die eine dritte zwischen ihnen stehende füllt oder versieht, einander gegenüberthronen, dann drei Figuren mit Körben auf den Köpfen herbeischreiten und hinter dem einen Kampfwagen einen ganz eigenthümlich geformten Mauleselkarren, dem ein Schwerbewaffneter voranschreitet, nachfolgen. — Das Medaillon im Mittelpunkt, welches einen Stier zwischen Lotosblumen dargestellt hat, ist leider stark verderbt und zwei andere Schaalen, deren Figurenschmuck noch reicher ist, sind nur in kleinen Stücken aufgefunden worden, die man mit Sorgfalt zusammengeheftet hat.

Besonders interessant sind an diesen zierlichen Gefässen auch die Spuren einer Blattvergoldung, deren nähere Untersuchung, vom technischen Standpunkt aus, sehr lehrreich ausfallen könnte und für die Kunstgeschichte wichtige Aufschlüsse darbieten müsste.

7. Goldene Armbänder.

Unter den zahlreichen sehr originell gebildeten Goldarbeiten wählen wir nur einige der vorzüglicheren Stücke aus, obwohl jedes einzelne zu interessanten Bemerkungen Veranlassung geben könnte. Die breiten Armbänder mit einem schön vertheilten, aber allerdings etwas monotonen Figurenschmuck, der in edel gegliederte, einfach gehaltene Ornamente eingerahmt ist, gehören zu den wichtigsten Denkmälern der incunablen Kunst. Der lange Streif ist in sechs Querfelder zerlegt, deren jedes von drei steif neben einander stehenden lang bekleideten Gestalten, die sich an den Händen gefasst halten. ausgefüllt ist. Die einzige Abwechselung wird

dadurch gewonnen, dass die eine Hälfte dieser Figurenreihen nach oben, die andere nach unten gekehrt ist, so dass sie als Gegenfüssler auftreten. An beiden Enden ist ein breiteres Feld angestückt, in welchem eine ähnliche lang bekleidete Gestalt von zwei aufrecht stehenden Löwen umgeben erscheint. Letzteren nahen von hinten Männer mit Schlachtschwert, und, wie es das eine Mal den Anschein hat, auch mit einem überzuwerfenden Netz.

Wenn die vorher betrachteten Silbergeräthe an ägyptische Schilderungen verwandter Art erinnern, so mahnen uns diese Vorstellungen unwillkürlich an assyrische Denkmäler. Doch scheint auch hier die Aehnlichkeit mehr eine äusserliche und vielleicht sogar zufällige zu sein. Die Arbeit selbst giebt sich als nationaletruskisch, namentlich in den Ornamenten, zu erkennen. Wir werden daher annehmen dürfen, dass exotische Vorbilder, welche frei nachgebildet worden sind, derartigen für uns zur Zeit noch räthselhaften Zusammenstellungen zu Grunde liegen.

8. Goldenes Brustschild.

Eine ähnliche Mischung orientalischer Configurationen und bereits europäischer Stylisirung tritt uns in dem aus Goldblech getriebenen Brustschild entgegen, dessen oben ausgeschweiftes Oval mit einer Reihe von Parallelcurven geschmückt ist, deren jede dieselbe Gestalt in endloser Wiederholung darbietet. Cherubimartige Flügelgestalten, geflügelte Thiergestalten, doppelköpfige Bestien, Hirsche, Widder sind hier zum Theil doppelt, aber abwechselnd aufgereiht, und sie kehren sogar in dem Mittelstück, welches die Form des ganzen Brustschildes im Kleinen noch einmal, aber anders abgetheilt, darstellt, wieder. Hier ist die obere, horizontal laufende Reihe mit vier nackten Figuren ausgefüllt, deren jede mit beiden Händen ein aufrecht stehendes Löwenpaar gefasst hält. In den anderen drei Streifen kehren die rückumschauenden Löwen, die weiblichen Flügelgestalten und geflügelte Löwen mit seltsam gebildeten Köpfen, wieder. Die Lunette ist mit eigenthümlich gebildeten Palmetten ausgefüllt.

9. Goldener Kopfschmuck.

Eines der wunderlichsten Schmuckstücke, welches zu dem caeretanischen Schatz, mit dem wir beschäftigt sind, gehört, besteht in einer ovalen, unten abgeplatteten Scheibe, deren mit doppelter Arabeskenborde umgebenes Mittelfeld fünf schreitende Löwen schmücken. Diese Scheibe ist mit einer ebenfalls ovalen, aber kleineren und mit dem spitzen Theil nach unten gekehrten Platte durch zwei Querstreifen verbunden, an deren Enden Palmettentroddeln herabhängen. Längs dieser, aus feinem Goldblech getriebenen Platte laufen sechs Reihen schreitender Löwen oder ähnlicher Thiere herab, zwischen denen dann eben so viele Reihen rund gebildeter Enten aufgesetzt sind.

In Vulci ist aus einem ebenfalls uralten Grab ein ganz ähnliches Schmuckstück hervorgezogen worden und man hat sich vorerst dahin geeinigt, dass dasselbe sich für keinen anderen Theil des menschlichen Leibes besser eignet, als für das Haupt, auf dem die grössere Scheibe platt aufgelegen zu haben scheint, während die kleineren mit den dazwischen gesetzten Querstreifen den Hinterkopf gedeckt haben dürfte. Das Ganze bietet ein höchst originelles, kaum bei einem anderen Volk des Alterthums, dessen Gebräuche und Trachten uns aus gleichzeitigen Bildwerken bekannt sind, ähnlich wiederkehrendes Aussehen dar und lässt uns einen Blick in die Urzeiten hellenischer Cultur thun, auf die Homer bereits zurückgeschaut zu haben scheint.

10. Vulcenter Goldarbeiten.

In dem unteren Glasschrank sind zahlreiche und sehr verschiedenartige Goldarbeiten aufgehäuft, die grösstentheils aus Vulcenter Gräbern stammen und einen verhältnissmässig weit neueren Charakter tragen. Dieser tritt um so schärfer hervor, als sehr viele dieser Schmuckgegenstände sich als Industrie- und Feldproducte kund geben. Sehr oft nämlich findet sich bei Herstellung derselben nicht blos der Bunzen, sondern selbst die Stampfe angewandt und eine grosse Menge dieser getriebenen Goldbleche sind offenbar geschlagen. Na-

mentlich ist dies bei den Amulettencapseln der Fall, von denen hier ein sehr schönes, auch recht altes Exemplar ausgestellt ist. Auf der einen Seite sehen wir den Adonis neben der Aphrodite sitzen, die ihren Arm um seinen Nacken legt und auch von ihm in gleicher Weise umschlungen gehalten wird, während neben der Göttin Eros als Jüngling thront, dem sie ebenfalls die eine Hand auf die Schulter legt. Auf der ähnlichen erblicken wir ein geflügeltes Viergespann, auf welchem ein bärtiger Mann mit einer anderen jugendlichen Gestalt, die sich unter dem Schutz eines Schildes befindet, von einer Anhöhe herabstürmt. Beide Vorstellungen, die öfter hier und anderwärts wiederkehren, sind von einem die Meereswogen andeutenden Fluthmäander umkreist.

Besonders vortheilhaft zeichnen sich diese und ähnliche Schmuckgegenstände durch die feine Löthung aus, vermöge deren die Goldschmiedekunst schon in so früher Zeit Unglaubliches geleistet hat. Die Beschreibungen des Dichters bleiben nicht selten hinter den auf diese Weise erzielten illusorischen Wirkungen zurück. Die dabei angewandten Mittel sind höchst einfach und bei genauer Zergliederung derselben pflegen wir uns wohl gar des empfangenen Täuschungseindrucks zu schämen.

Leider ist eine solche belehrende Betrachtungsweise bei der gegenwärtigen durch die Umstände gebotenen Aufstellung unmöglich. Wir sind nur befähigt, einen flüchtigen Blick auf diesen gestaltenreichen Glanz zu werfen, ohne uns von den empfangenen Eindrücken Rechenschaft ablegen zu können. Vieler Gegenstände, wie der käferförmigen Carneolschnitte, können wir gar nicht ansichtig werden und Niemand weiss, was man an denselben besitzt, die Hüter dieses Schatzes nicht ausgenommen, da gerade diese zur Hebung desselben am wenigsten berufen zu sein scheinen.

Wir müssen uns daher begnügen, ganz im Allgemeinen auf die hier in öffentlicher Verborgenheit ruhenden Kostbarkeiten, die mehr noch einen cultur- als kunsthistorischen Werth haben, hinzuweisen. Zum Beleg des bereits von uns Gesagten können namentlich die verschiedenen Kränze dienen, die aus Lorbeer-, Eichen-, Epheu-, Eppich- und Myrthenblättern

zusammengesetzt sind. Letzteren sind sogar Blüthen und emaillirte Früchte beigefügt, was eine sehr anmuthige Wirkung hervorbringt. Alle diese Blättergewinde scheinen die Bestimmung gehabt zu haben, die Schläfe siegreicher Krieger und Heldenjünglinge zu bekränzen. Dass dazu auch die Myrthe gedient habe, wissen wir aus Pindar mit Gewissheit.

Dem Frauenschmuck gehören dagegen die zahlreichen und höchst mannigfaltig gebildeten Ohrgehänge an, deren wir hier eine bunte Menge vor uns haben. Sie sind ausnahmslos überaus geschmackvoll, gehören aber den verschiedensten Epochen an und können daher dazu dienen, uns den Gang der Cultur, die auch bei den Etruskern nicht stillstehend gedacht werden darf, zur Uebersicht zu bringen. Für die Geschichte und den Entwickelungsprocess des Ornates sind diese anspruchslosen lieblichen Reste von hohem Interesse und eine methodische Analyse der hier vorkommenden Gebilde verspricht manchen interessanten, selbst für die praktische Nutzanwendung geeigneten Aufschluss. Bevor es den Etruskern gelungen ist, die Zierlichkeit zu erreichen, welche uns aus den feineren Erzeugnissen dieser Industrie entgegentritt, haben sie auch in einer so beschränkten Sphäre alle Stadien von dem Ungeheuerlichen bis zu dem anmuthig Gefügen durchwandern müssen, wie wir dies bei einer Vergleichung mit dem caeretaner Priesterschmuck, bei dessen Betrachtung wir so lange verweilt sind, leicht haben ersehen können.

11. Dreifuss, Candelaber und Kohlenpfanne.

Der etruskische Bronzeguss war im Alterthum so berühmt, dass selbst die Athenienser es vortheilhaft gefunden zu haben scheinen, die Erzeugnisse dieses Industriezweiges aus Tarquinii zu beziehen. Die Candelaber waren ganz besonders beliebte Geräthe, da sie darauf berechnet waren, die Ansprüche des Luxus mit dem täglichen Bedürfniss zugleich zu befriedigen. Bei der Enge der Behausungen der Alten war es wichtig, die Räumlichkeit möglichst zu nutzen, und ein Tisch, wie wir ihn oft nur zur Aufstellung einer Lampe nöthig haben, würde als viel zu schwerfällig erachtet worden sein. Zu diesem Zweck genügte ihnen ein auf drei Füssen ruhender

verticaler Stab, an dessen Spitze diejenigen Gegenstände befestigt waren, die man zur Hand und in unmittelbarer Nähe zu haben wünschte. Die bildende Kunst hat sich dieses Geräthes mit einem solchen Geschick bemächtigt und es allseitig auszubeuten gewusst, dass sich derartige stumme Bediente in einer fast endlosen Mannigfaltigkeit vorfinden. Diese Sammlung bietet eine sehr reiche Auswahl davon dar. Sie zeichnen sich nicht blos durch sehr schöne Verhältnisse, sondern auch durch ein sehr liebliches, sachgemässes Phantasiespiel aus, vermöge dessen sich der todte Stoff, aus dem der Gebrauchsgegenstand gebildet ist, belebt und wahrhaft organisch gliedert. Das Grundmotiv wird meist einem Baumstamm oder Blumenstengel entnommen; da aber die Beweglichkeit desselben wesentliche Bedingung ist, so sehen wir die Wurzeln durch Füsse, die bald thierischer, bald menschlicher Bildung sind, vertreten. Die Candelaberstangen selbst, welche als blosse Drahtstücke ein einförmiges Ansehen darbieten würden, sind in der mannigfachsten Weise belebt und begeistigt. Feine Cannelirungen wechseln mit sinnvollen Knotungen und spiralförmigen Windungen. An dem Schaft klimmen Vögel, Katzen und Schlangen empor, von denen die einen nicht selten die anderen verfolgen. Gekrönt wird das Ganze bald von zierlich gearbeiteten Schalen, bald von trefflich stylisirten Figürchen, die im Alterthum unter der Benennung von tyrrhenischen berühmt gewesen zu sein scheinen. Das Gregorianum hat besonders schöne Exemplare dieser Art aufzuweisen, und die Namhaftmachung auch nur der vorzüglichsten und schönsten Stücke würde daher sehr weit führen können, weshalb wir es uns genügen lassen müssen, im Allgemeinen darauf aufmerksam gemacht zu haben.

Ein noch weit reicheres Ansehen bietet der Dreifuss dar, welcher ebenfalls, wie die Mehrzahl der erwähnten Candelaber, aus Vulci stammt. Da es bei diesem auf das Tragen einer schweren Last und eines Gegenstandes von grösserem Umfang abgesehen war, so breiten sich nicht blos die Schenkel weiter aus, sondern sie verstärken sich auch durch doppelte Widerlager, welche oben durch Bögen mit einander verbunden sind und unten durch Kreuzstäbe zusammengehal-

ten werden. Aller Gliederungsstellen bemächtigt sich dann die bildende Kunst, um durch sinnig gewählte Zierrathen das Ganze geschmackvoll auszustatten. Die Löwentatzen, welche die Schenkel des Dreifusses tragen, ruhen auf Fröschen und sind am oberen Ende mit einem Palmettenkranz geschmückt. Zwischen den Verbindungsbögen der Seitenstäbe ist ein sehr anmuthiges, durchbrochenes Ornament, welches in eine Eichel und Palmettenborde endet, eingesprengt; über denselben sind Gruppen angebracht, welche abwechselnd Thierkämpfe und fröhliche Paare darstellen. Unter letzteren, die einen bacchischen Charakter haben, sehen wir den Herakles am Arm einer Frauengestalt auftreten, während zwei Pane jubelnd davoneilen. Aehnliche Thiermenschen ruhen auch auf Kissen gestützt über der Scheibe, welche den Mittel- und Knotenpunkt der Querstangen bildet, durch die die Schenkel des Dreifusses zusammengehalten werden.

Nicht weniger sinnig ist auch das eine der Kohlenbecken componirt, zu dem auch der Deckel erhalten ist. Diesem gereichen namentlich die prachtvoll gebildeten Handhaben zur Zierde. In den anderen ist sogar die Asche noch erhalten, welche vor mehr als zweitausend Jahren darin ausgeglommen ist. Die Feuerzange, deren Backen mit Thierköpfen verziert sind, ruht zu bequemerer Handhabung auf Rädern und die Kohlenhaken nehmen die Gestalt einer Hand an, durch welche sich auch der Griff mit dem Stiel verbindet. Nichts ist hier leerer Zierrath, sondern alles deutet, indem es schmückt und belebt, gleichzeitig auf Natur und Bestimmung des Geräthes und Werkzeuges hin.

12. Tuba.

Die vulcenter Ausgrabungen hätten für die Denkmälerkunde von ähnlicher Bedeutung werden können wie die Entdeckungen von Herculanum und Pompeji. Leider aber ist ihre Ausbeute eine sehr tumultuarische gewesen. Die lehrreichsten Reste, welche, wenn sie in ihrem Zusammenhang erhalten geblieben wären, über die wichtigsten Culturfragen hätten Aufschluss geben können, sind in alle Winde zerstreut und dem antiquarischen Kleinkram überliefert worden, wo sie

grösstentheils zum anderen Male todt liegen. Auch in diese Sammlung hat sich nur verhältnissmässig weniges der Art gerettet, und für die Benutzung dieses auch in solcher zufälligen Aufreihung immer noch sehr werthvollen Materials ist nach Verlauf von mehr als fünfzehn Jahren so gut wie nichts geschehen. Dadurch wird denn auch die wissenschaftliche Besprechung einzelner Stücke gar sehr erschwert, indem man, um passende Anknüpfungspunkte zu gewinnen, genöthigt sein würde, weit auszuholen. Wir begnügen uns daher, bei dieser Gelegenheit nur auf einige der auserlesensten, für das Laienauge freilich ziemlich unscheinbare Gegenstände aufmerksam zu machen. Zu diesen gehört unstreitig die Tuba, welche zwischen den Jahren 1832 und 1834 in einem vulcenter Grab entdekt worden ist. Sie besteht aus einem langen Rohr, an welches unten ein allmälig sich erweiterndes Krummstück ansetzt, welches durch einen an der inneren Beugungsfläche aufgesetzten Kamm Halt bekommt. Der Ton, welchen dieses akustisch gebaute Instrument hervorgebracht haben wird, muss allem Anschein nach von einer sehr kräftigen, gemüthserschütternden Wirkung gewesen sein.

13. Votivhände mit vergoldeten Nägeln.

In dem Glasschrank, welcher neben der Ausgangsthür, die in das Vorzimmer führt, steht, sind zahlreiche interessante Anticaglien aufgehäuft. Unter denselben befinden sich zwei aus Blech getriebene Hände, welche mit vergoldeten Nägeln besetzt sind. Sie sind von einer ziemlich rohen Bildung, und man nimmt gewöhnlich an, dass sie eine Votivbestimmung gehabt haben. Es wird indessen erlaubt sein, daran zu erinnern, dass ähnliche Hände an den römischen Feldzeichen angebracht sind, und dass daher auch diese alterthümlichen Reste zu gleichem Zweck gedient haben können, was um so wahrscheinlicher wird, wenn wir den erwähnten Nägelschmuck berücksichtigen.

14. Gelenksandalen.

In dem vor dem letzten Fenster aufgestellten Glaskasten werden ein Paar hölzerner mit Blech beschlagener und auf

der unteren Seite mit runden Nägelköpfen versehener Sandalen aufbewahrt, welche ebenfalls aus Vulci stammen und uns von den tyrrhenischen Sohlen eine deutliche Anschauung gewähren. Dieser Fussschutz hat offenbar die Bestimmung, nicht blos vor harter Berührung mit steinigem Boden, sondern auch vor der Nässe des Erdreichs zu schützen. Dem Mangel an Elasticität, welcher bei einer so festen Zusammenfügung von Holz und Erz unvermeidlich ist, hat man dadurch abzuhelfen gesucht, dass man die vordere Hälfte der Sohle mit der hinteren durch ein Gelenk verbunden hat, welches dem Fuss eine zwar sehr bedingte, aber auch so noch sehr vortheilhafte Bewegung gestattet.

15. Votivschilder mit Stierbacchus- und Löwenmasken.

An der Rückwand sind mehrere Bronzeschilder, welche mit Stierbacchus- und Löwenmasken geschmückt sind, aufgehängt. Sie stammen aus einer im Jahre 1835 in der Nähe des alten Tarquinii veranstalteten Ausgrabung und haben offenbar keine andere Bestimmung gehabt, als entweder die Wand des Zimmers oder irgend ein grösseres Geräthe auf eine imposante Weise zu verzieren. Die Augen der menschlich gebildeten Stiermaske sind aus Elfenbein oder emaillirter Bronze gewesen. Die Wirkung dieser originellen Ornamentstücke ist eine sehr eigenthümlich grossartige. Man vermuthet, dass sie eine Votivbedeutung gehabt haben und gegen diese Annahme lässt sich nichts Wesentliches einwenden, obwohl es eben so schwierig ist, sie auf eine befriedigende Weise zu erhärten.

16. Ovale Bronzeciste mit Amazonenkämpfen.

Dem letzten Fenster gegenüber steht eine Cista aus getriebener Bronze, welche die Bestimmung hatte, allerlei Putzgeräthe aufzubewahren, wie die in dem Innern derselben aufgefundenen Kämme, Haarnadeln und einer jener mit Graphitzeichnungen verzierter Metallspiegel beweisen, welche wir näher zu betrachten Gelegenheit haben werden. Zwischen

zwei sehr geschmackvoll componirten Palmettenstreifen läuft ein Fries, welcher eine Amazonenschlacht darstellt, rings um das Gefäss herum. Mehrere Gruppen dieser Schilderung sind dem Fries von Phigalia oder einem beiden gemeinsam zu Grunde liegenden Vorbild entnommen. Die fabrikmässige Behandlung giebt sich auf den ersten Blick durch die öftere Widerholung derselben Gruppen und Figuren kund, wobei indess der bemerkenswerthe Umstand hervortritt, dass die Bunzenansätze genau so vermieden sind, wie dies bei unseren Cylinderstampfen der Fall ist. Man hat daher sogar annehmen wollen, die Alten seien mit dieser Art von technischem Mechanismus, der erst in den letzten dreissig Jahren zur Ausbildung gekommen ist, bereits bekannt gewesen.

Die Deckelfläche ist in einem etwas veränderten Geschmack mit Blumengewinden, zwischen denen zwei an beiden Enden der Ellipse abwechselnd wiederholte Köpfe eingepresst sind, verziert. Hier sieht man deutlicher noch wie an dem erwähnten Fries, in welcher Weise sie den einmal vorhandenen Bunzen geschickt zu handhaben gewusst. Das Fabrikmässige der Arbeit tritt noch mehr hervor bei der Doppelgruppe, die die Handhabe des Deckels bildet. Wir sehen hier zwei nackte Gestalten auf Schwänen sitzen. Diese Figuren sind gegossen, wie auch die sehr rohen Löwentatzen, auf denen der Schmuckkasten ruht.

17. Spiegel mit Aurora und Tithonus.

Unter den Metallspiegeln dieser Sammlung nimmt der mit der schönen Reliefgruppe der den Tithonus in ihren Armen hinwegtragenden Eos den ersten Platz ein. Er ist zur Linken des erwähnten Glasschranks auf eine bewegliche Holztafel aufgesetzt. Die Göttin des Frühroths, welche mit ihrer süssen Beute davoneilt und nach denen zurückblickt, die sie ihr entreissen möchten, hat das Haupt mit einem Strahlenkranz umgeben. Der schöne Jüngling, welcher zaghaft ihre rechte Schulter erfasst, ist trotz aller Strenge der Stylisirung von einem höchst zarten Ausdruck. Die Composition der ganzen Gruppe, welche das Rund harmonisch ausfüllt, ist von unübertrefflicher Vollendung. Den Rand schmückt ein eben-

falls erhaben gebildeter Epheukranz, der sich mit doppeltem Stengel von der Handhabe aus verbreitet.

18. Spiegel mit der Ueberlistung des Atlas durch Herakles.

Rechts vom Fenster befindet sich ebenfalls auf einer beweglichen Holztafel ein mit zarter Umrisszeichnung geschmückter etruskischer Metallspiegel, auf dem die merkwürdige Sage von der Ueberlistung des Atlas durch den Herakles in höchst origineller Weise dargestellt ist. Der Titane hat dem durch Prometheus gewitzigten Sohn der Alkmene die Hesperidenäpfel ausgehändigt, mit denen dieser nun froh davoneilt, während jener auf's Neue unter der Last der mit Sternen besäeten Himmelskugel, die ihm Herakles unter plausiblen Vorspiegelungen wieder aufzuhalsen gewusst hat, seufzt. Beiden Gestalten sind etruskische Namensinschriften beigesetzt, welche uns einen Blick in das noch uralte Gefüge dieses merkwürdigen Sprachidioms thun lassen. Atlas heisst in denselben Aril, bei welcher Bildung der zwischen der Consonantenverbindung ursprünglich vorhandene Vocal noch nicht ausgestossen ist und Herakles führt die Benennung Calanike, des Siegesfrohen, mit der ihn Telamon bei der Erstürmung von Troja begrüsst haben sollte. Hier haben wir es offenbar nur mit einer etruskisirten Form eines griechischen Heldennamens zu thun, dessen Wiederauftauchen an dieser Stelle den lebendigen Wechselverband andeutet, welcher zwischen dem griechischen Mutterland und der ihren Grundbestandtheilen nach ebenfalls hellenischen Bevölkerung Etruriens allezeit fortbestanden hat. Die Zeichnung ist von alterthümlicher Strenge, weist aber trotz aller Steifheit und Härte auf eine vorgeschrittene Kunstepoche hin.

19. Spiegel mit dem Todtenorakel des Tiresias.

Rechts von der beim Fenster gelegenen Thür befindet sich der berühmte Spiegel, dessen Umrisszeichnung den Odysseus darstellt, wie er den Schatten des Tiresias befragt, den Hermes, des Hades Bote, ihm vorführt und mit der Linken an der Schulter gefasst hält. Der in Rücksicht auf seine Mann-

weiblichkeit jugendlich gebildete Seher ist schlafend dargestellt und lehnt sich tief ermüdet auf seinen Wanderstab. Sein Haupt schmückt eine Binde und seine Füsse sind durch Schuhe beschützt. Hermes, der eine breit gesäumte Chlamys und den geflügelten Petasus trägt, ermuthigt den Odysseus, seine Fragen an den schlafwachen Seher zu richten, was jener zu thun scheint, indem er das Schwert gezückt hält. Die Composition ist grossartig und ausdrucksvoll. Was aber dieses Denkmal besonders wichtig und anziehend macht, sind die etruskischen Inschriften, durch welche die einzelnen Gestalten erläutert werden. Des Odysseus Name erscheint hier in der alterthümlich dialektischen Form Uthusse, der des Hermes lautet Turms, und durch den Beisatz Aitas wird er noch ausdrücklich als der Unterweltsherold bezeichnet. Die Gestalt des Tiresias wird als Eidolon oder Traumbild durch das dem griechischen entsprechende, aber hier in einer viel älteren Form erhaltene Wort Hinthial, welches an das griechische Indalma, Abbild, erinnert, hervorgehoben.

20. Spiegel mit Zeus, den Thetis und Eos mit ihren Bitten bestürmen.

Ein in unmittelbarer Nähe des vorigen aufgestellter Spiegel schildert den verhängnissvollen Augenblick, in welchem die Mütter der im Kampf auf Leben und Tod begriffenen Helden Achilleus und Memnon den Zeus um die Rettung ihrer Söhne bestürmen. Der oberste Herrscher des Weltalls hält in jeder Hand einen Blitz, beide aber sind verschieden gebildet. Der eine stellt sich uns als ein leuchtendes Strahlenbündel dar, aus dem anderen brechen vernichtende Donnerkeile, als drei mit Widerhaken versehene Pfeilspitzen, hervor. Eos dringt mit Leidenschaft auf ihn ein, und schon hat es das Ansehen, als wolle sie die ebenfalls heiss flehende Thetis überbieten, als Pallas Athene hinzutritt und ihren göttlichen Vater zu Gunsten des Achilles durch entscheidende Schicksalsgründe umzustimmen weiss. Der Kampf, auf welchen sich diese olympische Scene bezieht, ist unten durch zwei einander gegenüberliegende geflügelte Löwen mit Menschenköpfen, welche blutdürstig sich angrinzen, sinnbildlich angedeutet. —

Auch dieses Denkmal bietet uns Beispiele der uralten griechischen Namensformen dar, die sich bei den Etruskern dialektisch bis in späte Zeiten erhalten haben. Eos heisst Thesan, in welcher Form sich der anlautende und der inlautende Consonant, den man in dem Augenblick seines gänzlichen Verschwindens als Digamma anzusprechen pflegt, noch vollständig erhalten hat. Ebenso wird Zeus, dessen ältere Namensform sich im Griechischen nur in den abgeleiteten Casus noch kundgiebt, als Tinia bezeichnet, wobei sich die Genitive Dios und Zenos gleichsam wie auf einer sprachlichen Gränzscheide berühren.

21. Spiegel mit dem Ringkampf des Peleus und der Atalanta.

Zu den sehr anziehenden Vorstellungen aus der griechischen Heldensage gehört der Spiegel, auf welchem wir den Ringkampf des Peleus und der Atalanta bei den Leichenspielen des Pelias geschildert finden. Die heldenmüthige Jungfrau trägt ein Kopftuch und eine Hüftbinde, welche mit einem eingestückten Rad geschmückt ist. Peleus dagegen ist bis auf ein Suspensorium, dessen Schleifen vorn herunterhängen, ganz nackt. Das Haar ist in stramme Flechten gelegt und untergestopft. Die Kleider und Salbgeräthe liegen am Boden. Peleus scheint der Atalante durch geschickte Erfassung des Handgelenks und durch das Packen der rechten Schulter den ersten Angriffsvortheil abgewonnen zu haben. Die Jungfrau sucht sich ihm zu entziehen, dadurch, dass sie das Elbogengelenk fasst, und so den Arm ihres Gegners lähmt. Ihre ganze Stellung ist zaghaft und verräth Bedrängniss. Beide Gestalten sind durch beigesetzte etruskische Inschriften, die die griechischen Namen nur wenig umgeändert zeigen, kenntlich gemacht. Peleus heisst Pele und Atalanta mit Weglassung der inlautenden Vocale Atlnta.

22. Spiegel mit Helios und Eos beim Neptun.

Zur Rechten der Eingangsthür des Saals ist, ebenfalls auf eine bewegliche Tafel aufgesetzt, der Spiegel zu bemerken, welcher den Sonnengott und die Morgenröthe vor dem

Thron des Meergebieters, bei dem sie, dem Glauben der Alten zufolge, allnächtlich Rast machten, darstellt. Neptun, durch die etruskische Inschrift als Nethuns bezeichnet, sitzt mit übergeschlagenen Beinen auf Felsen und richtet an das vor ihm stehende Götterpaar gebieterische Worte. Sein Haupt ist mit Lorbeer bekränzt, in der Rechten hält er den Doppeldreizack. Helios, dessen Name die alterthümlich vollere Form Usil darbietet, hält in der Rechten den Bogen und mit der Linken die von der rechten Schulter quer über die Brust herabfallende Chlamys. Sein Haupt umgiebt eine Glanzscheibe, die den christlichen Heiligenscheinen genau entspricht. Eos, die wir bereits als Thesan kennen gelernt haben, lehnt sich auf seine Schulter und antwortet mit ausdrucksvoller Mimik des gehobenen Zeigefingers der Rede des Neptun. Sie ist in einen faltenreichen Mantel gehüllt und ihren Hals schmückt eine doppelte Perlenschnur. Unten hält ein geflügelter Triton, dessen Beine in bärtige Schlangen enden, mit jeder Hand einen Fisch empor. Daneben liegende Muscheln versinnlichen den Meeresstrand.

23. Spiegel mit Kalchas bei der Opferschau.

Nicht weit davon befindet sich ein anderer Spiegel, dessen Umrisse den Seher Kalchas darstellen, welcher sich vor einem Opfertisch befindet, den einen Fuss auf ein Felsstück aufgesetzt hat und mit gespannter Aufmerksamkeit die Leber eines Thieres prüfend untersucht, dessen Präcordien vor ihm liegen. Dieses höchst merkwürdige lebensvolle Bild lässt uns einen Blick in die Geistesthätigkeit der Alten thun, vermöge deren sie den Schleier der Zukunft zu lüften alles Ernstes versucht haben. Der Künstler hat mit wenigen aber ausdrucksvollen Zügen den wachen Frohsinn zu schildern verstanden, der hier in die dem Auge des Alltagsmenschen ewig verschlossenen Geheimnisse des leiblichen Daseins einzudringen wagt. Nirgends erblicken wir eine Spur rohen Trugs oder unbewusster Selbsttäuschung. Wir glauben den gewaltigen Mann vor uns zu sehen, vor dem sich das vor Troja versammelte Griechenheer und sein mächtiger Führer still verbeugen mussten. Dieselbe Klarheit des Geistes, die

auch die religiöse Anschauung des Homer so vernunft- und naturgemäss erscheinen lässt, tritt uns aus diesem Bilde entgegen. Um aber den auf den Schwingen der Begeisterung kühn vorwärts dringenden Sehersinn, der sich jeder bildlichen Darstellung dieser Art entzieht, zu veranschaulichen, hat der Künstler dem Kalchas Flügel geliehen, die uns an die ihm von den Göttern verliehene Gabe erinnern, vermöge deren er sich, einem Adler gleich, hoch über die Wirrsale des gemeinen Erdenlebens zu erheben und von da aus, wo Vergangenheit und Zukunft sich mit der Gegenwart zu einem einzigen ununterbrochenen Gemälde vereinen, Alles in Allem, wenn auch nur auf Augenblicke, zu überschauen. — Der etruskische Name des Kalchas, den wir dieser Gestalt beigesetzt finden, lautet dem griechischen vollkommen gleich, bis auf den nur Sprachkennern bemerkbaren Unterschied, dass auch der anlautende Consonant aspirirt ist, wodurch eine Härte entsteht, welche die griechische Sprache in ihrer schriftgemässen Entwickelung später nicht mehr geduldet hat. Dieser Umstand weist übrigens auf das höhere Alter der hier vorkommenden Form Chalchas deutlich hin und gewährt uns gleichzeitig einen Begriff von dem rauhen Idiom, welches die Bewohner des alten Etruriens, auch den Zeugnissen der Alten zufolge, auszeichnete. Dabei ist indess zu bemerken, dass dem heutigen Florentiner bei der Ueberlieferung eines solchen Namens ganz etwas Aehnliches begegnen könnte, da sich in seinem Munde der K-Laut unbewusst zum Ch umgestaltet.

24. Geflügelte Minervenstatuette.

In dem vor dem letzten Fenster befindlichen Glaskasten wird eine Marmorstatuette aus Bronze aufbewahrt, welche uns von den merkwürdigen Eigenschaften ähnlicher Erzfigürchen einen guten Begriff gewährt. Als etruskisch bezeichnet sie vorerst nur ihre Herkunft aus Orte, wo sie im Jahre 1837 aufgefunden worden ist. Styl und Vortrag lassen bereits eine grössere Freiheit wahrnehmen, als man sie bei derartigen Kunsterzeugnissen anzutreffen gewohnt ist. Dagegen fallen zunächst die eigenthümlichen Schuhe auf. Ferner gewahren wir die Spuren von grossen Flügeln an ihren Schultern, und

die kragenartige Aegis ist nicht blos mit Sternen besäet, sondern unter dem vollmondartig gebildeten Gorgoneion ist auch die Mondsichel angedeutet. Dass alle diese Himmelssymbole auf die bei den Etruskern in hohem Ansehen stehenden Augurallehren Bezug haben, beweist die Handlung, in welcher die Göttin dargestellt ist. Sie hält die Eule auf der rechten Hand empor, wie um sie abfliegen zu lassen und aus ihrem Flug den Schicksalswillen zu deuten.

25. Sitzender Knabe aus Tarquinii.

Den etruskischen Styl in seiner ganzen charaktervollen Strenge zeigt uns der am Boden sitzende Bronzeknabe, welcher in der Nähe des alten Tarquinii ausgegraben und aus der vaticanischen Bibliothek hierher versetzt worden ist. Er trägt eine Bulla am Halse und auf seinem linken Oberarm ist eine etruskische Inschrift eingegraben, welche, da dieselbe gebrochen, ebenfalls nur bruchstückweise auf uns gekommen ist. Mit den steifen Formen contrastirt auf eine imposante Weise die Lebendigkeit des Gesichtsausdrucks. Man hat früher vermuthet, es könne in dieser Figur der etruskische Tages dargestellt sein, den der Sage zufolge Tarchon in der Nähe von Tarquinii ausgeackert hatte.

26. Mars von Todi.

Die im Jahre 1835 bei Todi ausgegrabene Statue eines mit Schuppenharnisch angethanen jugendlichen Kriegers, in dem man mit einiger Wahrscheinlichkeit einen Mars zu erkennen geglaubt hat, liefert einen der ansehnlichsten Belege der bei den Völkerschaften des alten Italiens einheimischen Kunst des Bronzegusses. Dieser zeigt sich auch hier sehr vollkommen. Dagegen würden sich gegen die naturgemässe Verbindung der einzelnen Theile, wie sie von dem plastischen Bildner herrührt, einige gegründete Einwendungen machen lassen. Man übersieht sie indess, weil das Ganze nicht ohne Leben und Schick ist und eine vorzügliche Erhaltung das Aussehen beträchtlich hebt. Denn mit Ausnahme des Helms ist alles übrige so gut wie unverletzt. Nur die Attribute, welche die Figur in beiden Händen gehalten hat, sind abhan-

den gekommen. Die Linke hielt die Lanze, die Rechte wahrscheinlich einen Kranz. Was dieses Denkmal besonders interessant gemacht hat, ist die auf der einen Gürteltroddel eingegrabene Inschrift, welche in demselben Dialekt abgefasst ist, den wir aus den berühmten iguvinischen Tafeln als umbrisch kennen. An ihrer Auslegung haben sich Gelehrte und Ungelehrte um die Wette versucht, allein bis jetzt ist man nicht einmal dahin gelangt, die Lesart mit Sicherheit festzustellen. Der in den umbrischen Sprachdenkmälern von Aufrecht und Kirchhoff gegebenen Erklärung, welche allein auf wissenschaftlicher Basis beruht, und durch ihre Einfachheit und Sachgemässheit Vertrauen einflösst, steht der Umstand entgegen, dass mehreren Schriftzeichen Gewalt angethan worden ist. Uebrigens geht so viel mit Gewissheit aus dieser sonst gründlichen Untersuchung hervor, dass es sich um einen Votivtitel handelt, den ein gewisser Ahala Truttidius bei der Weihe dieses Götterbilds hier hat einhauen lassen. Ob nun die Inschrift besagt, dass er dasselbe zum Geschenk gegeben oder hat setzen lassen, ist eine Frage, die allerdings bei Betrachtung dieser Statue nur die wenigsten interessiren wird. Wir haben uns indessen für verpflichtet erachtet, auf das gelehrte Interesse, welches sich an dieses Kunstdenkmal knüpft, aufmerksam zu machen, zumal dadurch auch der Laie an eine Culturepoche und an Völkerstämme erinnert wird, von denen wir nur sehr vereinzelte und unbedeutende Reste übrig haben.

27. Bronzearm von Civita-Vecchia.

Der ungeheuere Abstand, welcher zwischen jenen streng stylisirten Sculpturen einer in abgeschlossener Beschränktheit verharrenden Nationalität und den Werken freier Vollendung mitten inne liegt, tritt uns in seiner ganzen Grösse bei Betrachtung des wunderbar schön durchgebildeten Arms einer erzenen Colossalstatue entgegen, welchen man in dem Hafen von Civita-Vecchia in der Mitte der dreissiger Jahre aus dem Meere aufgefischt hat. Die dazu gehörigen Reste eines Scepters und eines Delphinschwanzes deuten darauf hin, dass wir hier die Trümmer einer vormals auf dem Molo von Cen-

tumcellae aufgestellten Neptunstatue vor uns haben, die man namentlich mit Rücksicht auf die Oertlichkeit, der sie angehört hat, in das Zeitalter des Trajan versetzt. Auch hat es nicht an solchen gefehlt, die die Vermuthung ausgesprochen haben, dieser Kaiser könne selbst in diesem Standbild als Meeresbeherrscher dargestellt gewesen sein. Leider bringt die Weise, in welcher dieses Kunstkleinod der Eingangsthür gegenüber auf Stützen in horizontaler Lage aufgesetzt worden ist, die herrliche, grossartige Wirkung der prachtvollen Gebilde nur unvollkommen zur Anschauung, ja diese treten uns sogar ganz verkehrt und mit den Intensionen des Künstlers in Widerspruch entgegen. Denn dieser hat den Arm an dem hochaufragenden Scepter emporgreifen und die Wucht des Körpers so stützen lassen. Dennoch ist der Eindruck, welchen wir bei dem Anblick so vollendeter, von einem erhabenen Geist erfüllter, durch und durch stylhafter, naturgemässer und doch gemeiner Natürlichkeit entrückter Formen empfangen, ein ganz ausserordentlicher und tief ergreifender. Wenn es bei dem Streit über die Höhe, welche die griechische Kunst bis in das Zeitalter des Trajan stets auf's Neue zu erreichen und einzuhalten vermocht hat, nur auf formelle Vollendung und lebensvolle Naturwahrheit ankäme, so würde derselbe durch Hinweisung auf ein solches Prachtgebilde, welches von der Hand des Prometheus selbst herzurühren scheint, mit einem Male und für immer entschieden sein.

28. Biga.

Der neben diesem Denkmal aufgestellte Wagen, welcher aus dem Appartamento Borgia hierher versetzt worden ist, stammt wahrscheinlich aus einem etruskischen Grabe und verdient vorzugsweise wegen der sorgfältigen Wiederherstellung, die ihm durch seine ursprünglichen Besitzer, die Gebrüder Pazzaglia, zu Theil geworden ist, Beachtung. Denn obwohl bei der Zusammensetzung viele antike Reste, die, wie das hölzerne Futter, in Staub zerfallen waren, durch neues Material haben ersetzt werden müssen, so ist doch alles Wesentliche, was uns vom künstlerischen Standpunkt aus an einem solchen Denkmal interessiren kann, ziemlich unversehrt erhalten.

Es sind nachmals die Reste mehrerer ähnlicher Wagen, die offenbar zum Circusrennen gedient haben und dem siegreichen Inhaber in die Todtenbehausung nachgefolgt sind, aufgefunden worden, keinem aber ist eine ähnliche Behandlung, die mit der Zusammenfügung antidiluvianischer Skelette wetteifert, zu Theil geworden, was allein von der gedankenlosen Sammelgier der Archäologie unserer Tage einen Begriff gewähren kann. Der Korb des Wagens ist zwar eng, vermag aber den Rosstreiber sehr wohl zu fassen und bietet ihm einen festen Stand dar. Der obere Rand ist mit einer Perlenschnur und die Brüstung mit einer geflügelten Arabeskenfigur geschmückt. Die Spitze der Deichsel wird von einem Sperberkopf gebildet, der als rascher Stossvogel die Lüfte kühn durchbricht. Der Jochnagel ist mit einer Medusenmaske, die den Knopf bildet, gekrönt. An den Achsenköpfen sind Löwenmasken angebracht. Das Verhältniss der Räder zu dem Korb ist durch die aufgefundenen Trümmer der eisernen Reife mit Sicherheit gegeben gewesen und für die Beschätzung der praktischen Vortheile, welche der Bau dieses Fuhrwerks durchblicken lässt, ist dasselbe von höchster Wichtigkeit. Denn von demselben mag der Sieg beim Wettrennen oft nicht weniger abgehangen haben, als von der Schnelligkeit der Rosse und der Geschicklichkeit des Wagenlenkers, da hierbei alles auf die richtige Berechnung der Centrifugalkraft ankam, die durch das Umkreisen der Spina in Thätigkeit versetzt wurde und nur durch geschickte Bemessung der Achsenlänge und ähnlicher mechanischer Factoren, die die Construction des Fahrzeugs liefert, geregelt werden konnte.

29. Copieen tarquiniensischer Wandgemälde.

In dem hinteren Saal, zu welchem man von der Bronzesammlung aus vermittelst eines engen Durchgangs gelangt, sind Copieen der in der Gräberstadt von Tarquinii während der Jahre 1827 — 1831 entdeckten Wandgemälde aufgestellt, welche trotz ihrer künstlerischen Unvollkommenheiten für denjenigen, welcher sich mit den Grundsätzen der malerischen Stylistik der Alten bekannt machen will, von Wichtigkeit sind. Wir begegnen nämlich hier der merkwürdigen Erscheinung,

dass die Farben, vermittelst deren man die Figuren und andere Gegenstände naturgemäss zu beleben gesucht hat, sich innerhalb sehr enger Gränzen bewegen. Man hat dabei die vier Hauptfarben des prismatischen Sonnenspectrums zu Grunde gelegt und überall, wo die Wirklichkeit ein buntes Spiel der Töne entfaltet, den Gesammteindruck auf gewisse chromatische Formeln zurückgeführt, die uns auf den ersten Anblick höchlich in Erstaunen setzen. Denn wenn wir blauer Enten, ja himmelblauer Pferde ansichtig werden, sind wir fast versucht zu glauben, es sei dies nicht blos unnatürlich, sondern sogar widernatürlich. Bei näherer Untersuchung einer solchen Farbenscala gewahren wir aber, dass ihre Handhabung auf Analogieen beruht, die auch die Dichtersprache anerkennt, und dass durch die strenge Einhaltung derselben etwas Aehnliches erzielt wird, wie bei der Stylisirung der Pflanzenformen, welche mit der Architektur innig verbunden, ja wie beim Schmuck eines korinthischen Capitells recht eigentlich verschmolzen werden. Wir sehen daher in diesen Malereien grüne Blätter, graues Gefieder, hellfarbene Pferde und glänzendes Erz ohne Unterschied als himmelblau angegeben. In ähnlicher Weise finden wir die anderen drei Farben den natürlichen substituirt, und einem solchen conventionell malerischen Vortrag entspricht nun auch die Behandlung der Umrisse, deren alterthümliche Steifheit keineswegs auf künstlerischem Unvermögen, sondern auf der entschiedenen Absicht beruht, diesen Bilderschmuck der Wände als einen integrirenden Theil der baulichen Umgebung und daher dieser streng adaequat zu behandeln. Das Linienspiel der mannigfach bewegten und kunstvoll verschränkten Gestalten ist daher ein sehr gebundenes und metrischen Gesetzen in ähnlicher Weise streng untergeben, wie die Rhythmen der dichterischen Sprache, deren Ausdrücke ebenfalls gemessen und in Beziehung auf die freie Aeusserung des Gedankens häufig recht beschränkt sind. Wenn man einmal anfangen wird, die in ähnlichem Sinne unternommenen und mit gleich grossartiger Entsagung durchgeführten Werke der neueren Kunst nach wissenschaftlichen Grundsätzen zu zerlegen und zu beurtheilen, wird man nicht umhin können, auf diese ältesten Versuche malerischer Styli-

stik zurückzukommen und mit Hülfe der Vergleichung einander entsprechender Erscheinungen die Gesetze zu ermitteln, denen ähnliche Schöpfungen allein untergeben sind.

Die geschilderten Gegenstände beziehen sich auf Freudengelage, festliche Tänze, öffentliche Spiele und Todtenbestattung. In einigen dieser Malereien tritt die etruskische Nationalphysiognomie scharf hervor, in anderen mehr gemildert. Es ist derselbe Typus, welchen man an den Bewohnern von Corneto, welches bekanntlich in der Nähe des alten Tarquinii erbaut ist, noch heutzutage beobachten kann. Von der Mehrzahl der Vasenmalereien, in denen das griechische Ideal vorwaltet, unterscheiden sie sich in dieser Hinsicht in sehr bemerkbarer Weise, obwohl beide Kunstgattungen genau von demselben Princip beherrscht werden. Da wir hier nicht auf die Zergliederung der einzelnen Darstellungen eingehen dürfen, so beschränken wir uns auf die Hervorhebung eines sonst zufälligen Umstandes, der aber für uns eine lehrreiche Beziehung hat, da er uns zeigt, welche Anwendung man im Leben von den tausend und abertausend bemalten Gefässen gemacht hat, die in etruskischen Gräbern aufgefunden worden sind. Auf dem Schenktisch des Wandgemäldes, welches dem Eintretenden zur Rechten in zweiter Reihe aufgestellt ist, sehen wir nämlich neben mehreren Krügen und Mischkesseln auch zahlreiche Trinkschalen in einer Weise aufgeschichtet, welche uns begreifen lässt, wie man ähnliche Geräthe, die zu ihrer Aufstellung viel Raum beanspruchen, zu bergen und geschickt aufzubewahren gewusst hat. In einem anderen Wandgemälde, dessen Copie an der Rückwand des Saales aufgehängt ist, sehen wir mehrere zu einem bacchischen Festtanz vereinigte bärtige Männergestalten, deren Namen in etruskischer Schrift beigesetzt sind, mit ähnlichen irdenen Gefässen, die sie mit ausdrucksvollem Gebehrdenspiel schwingen und tragen, auftreten, wodurch wir über die praktische Anwendung, die man von denselben gemacht hat, hinreichend belehrt werden.

30. Poniatowskische Triptolemosvase.

Bevor wir zur Betrachtung der vorzüglichsten Stücke der etruskischen Gräbern entstammenden Vasensammlung

übergehen, wird es zweckmässig sein, auf eines derjenigen grossgriechischen Gefässe einen Blick zu werfen, welche vor Entdeckung der in diesem Museum aufgehäuften Schätze eines hohen Ansehens genossen haben, gegenwärtig aber halb vergessen sind. Es ist dies die Poniatowskische Triptolemosvase, welche aus der vaticanischen Bibliothek, wo sie früher aufbewahrt wurde, in diesen Saal versetzt worden ist und daselbst eine vereinzelte Aufstellung erhalten hat. Sie gehört in die Classe jener Prachtamphoren, deren Henkel mit erhaben gebildeten Masken geschmückt sind. Auf der Vorderseite derselben ist die Ausrüstung des Triptolemos durch die Demeter dargestellt, welche dem auf dem geflügelten Schlangenwagen stehenden, mit dem Königsscepter belehnten Jüngling die Kornähren übergiebt, deren Samenkörner er über die ganze bewohnbare Erde zu verbreiten berufen ist. Die Göttin der Cultur ist verschleiert und hält eine brennende Fackel im linken Arm; eine hinter ihr stehende Dienerin leuchtet ihr mit einer Kerze. Eine wahrscheinlich die Oertlichkeit vertretende Nymphe, welche sich zur Rechten niedergelassen hat, tränkt die eine Schlange aus einer Schale.

Ueber dieser erblicken wir bekränzt und mit einem Armband geschmückt Persephone, die eine vor ihr stehende Frauengestalt, die ein Blumengewinde für sie bereit hält, halb überrascht, halb freudig staunend anblickt. Ein Stern, der am Himmel blinkt, könnte auf das nächtliche Dunkel anspielen, zu dem sie dem Gemahl gefolgt ist.

Zeus, der auf hohem Felsensitze thront und den vom Adler gekrönten Scepter nachlässig in der Linken hält, schaut mit bedeutungsvoller Miene auf die Scene herab. Vor ihm harrt Hermes mit beschwingten Sohlen und dem Schlangenstab als Götterherold seiner Befehle.

Auf der Rückseite des Gefässes erblicken wir ein Heroon, in welchem der Schatten des Abgeschiedenen von seinem treuen Hund begleitet erscheint. Die das Gebäude umgebenden Frauengestalten, welche Körbe, Schalen und Kränze, auch einen Spiegel bereit halten, spielen auf die Todtenopfer an, welche den Verstorbenen dargeboten zu werden pflegten. Ein Jüngling, der seinen Mantel abgenommen hat und dem

Grabtempel naht, erinnert unwillkürlich an den Gebrauch, die Ruhestätte grosser Todten nackt zu umwandeln, wie dies von Alexander dem Grossen beim Besuch des Grabhügels des Achilles ausdrücklich berichtet wird.

Auf dem Hals der Vase sehen wir aus einem reich entfalteten Pflanzenornament einen Kopf mit phrygischer Mütze blüthenartig hervortreiben, was den Gedanken einer Metempsychose, der in diesem Zusammenhang eine sehr passende Stelle haben würde, rege macht.

Dieses Gefäss zeichnet sich durch eine ganz besonders glückliche Erhaltung aus. Auch ist die Zeichnung solider, als sie in ähnlichen grossgriechischen Prachtvasen, deren Figuren im Allgemeinen etwas Chablonenartiges haben, sonst vorzukommen pflegt. Mit den Vasenmalereien der früheren besseren Zeit verglichen, muss sie indess zurückweichen, und dies mag der Grund sein, warum das Publicum, welches vormals dieses Werk als ein Wunder der Kunst anzustaunen gewohnt war, sich unbewusst von demselben abgewandt und, soweit es überhaupt noch für solche wenig Sinnengenuss darbietende Gegenstände Interesse hat, den vulcenter Vasen seine Aufmerksamkeit zugekehrt hat. Letztere sind nicht blos formell viel vollendeter, sondern bieten auch geistig einen reicheren und reineren Gehalt dar. Indem wir einzelne der vorzüglichsten Darstellungen dieser Art auszuwählen versuchen werden, wollen wir den Blick des Betrachtenden hauptsächlich auf das zarte Spiel des Witzes hinlenken, welches mit epigrammatischer Schärfe die Gegenstände der Sage erläutert und durch Schlaglichter hin und wieder auf eine wahrhaft überraschende Weise beleuchtet. Zum Verständniss dieser sinnbildlichen Zeichensprache müssen dabei wenige, nicht weiter zu begründende Andeutungen genügen.

31. Apollo auf geflügeltem Dreifuss über das Meer setzend.

In dem an den Bronzesaal anstossenden Vasenzimmer ist auf der Marmorrepositur der Rückwand die prachtvolle und wunderbar gut erhaltene dreihenkelige Hydria aufgestellt, deren Vorderseite mit der Meeresfahrt des leierspielenden

Apollo geschmückt ist. Ihn trägt kein Schiff über die von allerlei Seegethier belebten Wogen, sondern das Sinnbild seiner höchsten Göttermacht, der Dreifuss, von welchem herab seine Orakel ertönten und welcher hier mit mächtigen Schwingen versehen ist, auf denen er über die Wasserfläche sanft dahingleitet. Delphine, welche bei dem Tönen seiner harmonischen Saiten von wonnigem Mitgefühl ergriffen werden, begleiten ihn und hüpfen lustig empor. Die Schultern des Gottes sind mit dem Bogengeschoss bewehrt, mit dem wir ihn anderwärts der Drachenbrut der Finsterniss haben entgegentreten und von dem delphischen Seherheiligthum Besitz ergreifen sehen.

32. Amphora des Exekias.

Nicht weit davon steht auf einem Säulenstumpf die prachtvolle Amphora, welche, wie die Inschrift auf dem oberen Rand der Mündung besagt, Exekias gefertigt und mit Malereien geziert hat. Letztere sind in einem Styl vorgetragen, der sich von dem der Gefässe mit rothen Figuren wesentlich unterscheidet. Während nämlich diese Transparentbildern, die das Licht durchwohnt, verglichen werden können, haben wir hier Schattenbilder vor uns, deren scharfe Umrisse eine grosse Strenge zeigen. Die Silhouettenzeichnungen dieser Vase gehören zu den schönsten und vollendetsten, die wir aus dem Alterthum übrig haben. Einen besonderen Reiz verdanken sie den zarten Graphitverzierungen, durch welche der Künstler die schwarzen Massen zu brechen und sinnvoll zu beleben verstanden hat. Ausserdem hat er von den Inschriften, die der Darstellung so zu sagen Seele leihen, einen sehr vortheilhaften Gebrauch zu machen gewusst, indem er mit Hülfe derselben alle leeren Räume der Composition ausgefüllt hat.

Auf der Vorderseite erblicken wir den Achilleus und Aias beim Glücksspiel. Die beigesetzten Inschriften deuten an, dass jener vier Augen zu seinen Gunsten hat, während Aias hier wie im Leben um eine Nummer hinter dem grösseren Helden zurückbleibt. Die Leidenschaft, mit der beide mitten in den Waffen diesem Spiel ergeben sind, ist höchst

ausdrucksvoll behandelt. Ihre ovalen, an beiden Seiten ausgeschnittenen Schilde, welche die Sinnbilder des Grausens und des Todesschreckens schmücken, stehen hinter ihnen angelehnt. Die Mäntel, welche sie über den Brustharnischen tragen, sind mit Stickereien reich verziert. Links im Felde hat Exekias sich als Verfertiger dieses herrlichen Gefässes noch einmal genannt, und rechts hinter dem Aias steht die Dedicationsinschrift, durch welche es einem gewissen, durch seine Trefflichkeit ausgezeichneten Onetorides zugeeignet wird.

Auf der Rückseite tritt uns ein ähnliches Heldenpaar einer früheren Sagenzeit und in einem jugendlicheren Lebensstadium entgegen. Es sind die reisigen Dioskuren, die zu der elterlichen Wohnung siegreich heimkehren. Kastor steht neben seinem berühmten Ross, dem Kyllaros, welches Tyndareus lobend streichelt. Der stolze Jüngling blickt mit edler Genugthuung nach seiner Mutter, der Leda, um, welche ihm eine Blume und ein Palmenreis als Siegespreis darreicht. Polydeukes wird an der Schwelle des Hauses von seinem treuen, über die Rückkehr seines Herrn hocherfreuten Hund durch munteres Entgegenspringen begrüsst. Ein Diener, der als Person untergeordneten Ranges kleiner gebildet ist, als alle übrigen Figuren dieses Gemäldes, kommt beiden Jünglingen mit dem Badegeräthe und einem Stuhl, den er auf dem Kopf trägt, entgegen. Die Dedicationsinschrift, durch welche der erwähnte Onetorides zum anderen Mal als trefflich gepriesen wird, ist unter dem Ross wiederholt.

Achilleus und Aias werden durch diese sinnvolle Parallele, welche sie den Dioskuren analog gegenüberstellt, als ein Heldenpaar gefasst, das sich in friedlicher Weise, aber mit aller Leidenschaft edlen Wetteifers den Preis der Trefflichkeit streitig macht. Durch einen solchen leise und poetisch angeregten Vergleich werden die tiefsinnigen Beziehungen, in welche die Sage beide zu einander bringt, überraschend beleuchtet, und Wechselverhältnisse, die selbst Homer und die Tragiker in dieser Weise nicht hervorzuheben vermögen, treten uns aus diesen anspruchslosen Bildern mit einem Mal klar und übersichtlich entgegen.

33. Tod des Hektor.

Dem zweiten Fenster gegenüber steht ebenfalls auf einem Säulenstumpf eine andere dreihenkelige Hydria, welche mit rothen Figuren geschmückt ist, die den Tod des Hektor darstellen. Der bärtige Held, welcher bereits aus mehreren Wunden blutet und seine weithin ragende Lanze ohnmächtig sinken lässt, stürzt zusammen, während der jugendliche Achilleus, dessen Speer zersplittert am Boden liegt, mit dem Schwert auf ihn eindringt. Dieser ficht unter dem Schutz der Pallas Athene, die sich ob seines Sieges freut, wohingegen Apollo, der den troischen Helden nicht zu retten vermocht hat, sich zurückzieht, aber im Entweichen den Pfeil der Rache drohend emporhält, durch welchen auch Achilleus fallen sollte.

34. Der Jahressegen der Oelernte.

Zwischen den Fenstern steht auf dem Marmorrepositorium eine Amphora mit schwarzen Figuren, die an sich wenig Interesse darbieten, durch die beigesetzten Inschriften aber, welche den Sinn des Wechselgesprächs angeben, in dem sie begriffen sind, sehr anziehend werden. Wir sehen auf der einen Seite zwei Männer zu Füssen eines Baumes sitzen, von denen der eine den anderen mit den Worten anredet: „O Vater Zeus, dass ich doch reich werden möchte!“ Das Oelgemäss, welches er in Händen hat, die Krüge, welche am Boden stehen, die Andeutung des Oelgartens, lassen kaum an etwas anderes, als an den Ertrag der Oelernte denken, in Bezug auf welche dieser fromme Wunsch geäussert wird.

Auf der Rückseite sehen wir denselben Mann, der den Zeus um Reichthum gebeten, vor einer am Boden stehenden Amphora sitzen und das Ergebniss der Ernte überzählen. Jetzt naht ihm der Gefährte, welcher Zeuge jenes heissen Verlangens gewesen war, mit den Worten: „Schon, schon ist's voll, ja es läuft sogar über!“

Diese anmuthige Schilderung im Sinne der Idylle stammt aus den im Jahre 1835 veranstalteten caeretaner Ausgrabungen.

35. Zweikampf des Aias und Hektor.

Unmittelbar daneben steht eine, ebenfalls aus Cerveteri stammende Kanne, welche, wie nicht blos die Zeichnung der Figuren, sondern auch die denselben beigesetzten Inschriften beweisen, einer sehr frühen Epoche angehört. Wir sehen auf derselben den Zweikampf des Aias und Hektor dargestellt, welchem letzteren Aeneas beisteht. Der sonst so tapfere Sohn des Priamos flieht eiligen Laufs vor dem gewaltigsten Helden des Griechenheeres. Links ist ein anderes Kämpferpaar handgemein. Die drei Hauptfiguren dieser Darstellung sind durch Namensinschriften bezeichnet, deren Buchstaben einem uralten Alphabet angehören. Der Name des Aias lautet Aivas, wobei wir den hauchartigen Laut, der in den homerischen Gesängen sich zu Anfang der Wörter noch als Digamma geltend macht, in der Schrift aber nicht mehr erscheint, noch durch Zeichen gefesselt sehen. In dem des Hektor tritt der später ebenfalls verschollene K-Laut auf, der durch einen eigenthümlich gebildeten Buchstaben, das Koppa, bezeichnet ist.

Dieses Gefäss gehört einer Gattung von Töpferarbeiten an, die allem Anschein nach entweder selbst aus Korinth stammte, oder korinthischen Mustern nachgebildet ist. Der grosse Mischkessel, welcher in der Mitte dieses Zimmers auf einem hohen, candelaberartigen Fuss steht, lässt dieselbe Fabrikation wahrnehmen. Wir sehen denselben von einer Reihe von Kreisen mit ungeheuerlichen Thierfiguren umgeben und im Hauptfeld mit einer jener mythischen Eberjagden geschmückt, die diese älteren Vasenmalereien mit besonderer Vorliebe schildern. Die Färbung des Grundes ist gelblich und die der Figuren dunkelbraun. Man gewahrt deutlich die Mühe, welche es gekostet hat, die Vasenfabrikation auf jene Höhe der Vollendung zu bringen, die uns aus den zahlreichen Gefässen der späteren Zeit entgegentritt. Diese haben nicht blos in der Formung der Gefässe und in der Zeichnung der Figuren und Ornamente einen festen, harmonisch durchgebildeten Styl gewonnen, der hier noch im Werden ist, sondern sie zeichnen sich auch durch kräftige Färbung des Grundes

und des Bilderschmucks aus. Das gesättigte Ziegelroth wird ziemlich gleichmässig hergestellt und in Betreff des fleckenlosen Glanzschwarzes kommen verhältnissmässig nur wenige Fehler vor, während die Vasen dieser früheren Epoche mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen haben und daher nur eine blosse Färbung erzielen.

36. Thamyras.

Unter den in dem anstossenden Corridor aufgestellten Vasen wählen wir nur einige der merkwürdigsten und seltensten Stücke aus. Zu diesen gehört vor allem die schöne dreihenkelige Hydria, welche den musikalischen Wettstreit des Thamyras mit den Musen in einer ebenso bündigen als ausdrucksvollen Weise schildert. Wir erblicken den thrakischen Sänger auf einem Bergabhang sitzend und die Leier spielend. Vor ihm erscheint ein Mann mit grauen Haaren, welcher, ein Reis in der Rechten emporhaltend, in einer orgiastischen Tanzbewegung begriffen ist. Der demselben beigesetzte Name Euaion, welcher den selig Lebenden bedeutet, scheint auf die hier veranschaulichte Gemüthsstimmung anzuspielen. Das Prädicat des Trefflichen, welches hinzugefügt ist, steht mit einer solchen Annahme nicht in Widerspruch, da wir es zuweilen selbst mit den Namen der dargestellten Helden in Verbindung treffen. Mit dieser leidenschaftlich erregten Figur bildet nun einen bedeutsamen Gegensatz die ruhige Haltung der Frauengruppe, in der wir ein Musenpaar wiedererkennen. Beide harren mit gespannter Aufmerksamkeit des Ausgangs des Wettstreits, welchen Thamyras mit ihnen eingegangen. Dass sie siegreich aus demselben hervorgehen, deutet die Inschrift an, die sie als Chorsieg bezeichnet und so gleichzeitig die Nachweisung des Grundes ihrer Ueberlegenheit giebt. Denn dem Musenchor gegenüber muss der einzelne Sänger verstummen.

37. Gruss und Handschlag des Herakles und der Pallas Athene.

Eines der imposantesten bemalten Gefässe dieser Sammlung ist die in der Mittelnische aufgestellte vulcenter Amphora,

welche die Begrüssung des Herakles durch die Pallas darstellt. Der mit einem kurzen Untergewand und der Löwenhaut angethane, mit Keule und Bogengeschoss bewaffnete Held wird von seiner göttlichen Freundin mit treuherzigem, aber feierlichem Handschlag empfangen. Indem er sich ehrfurchtsvoll vor ihr verneigt, ruft er ihr zu: „Sei mir gegrüsst!" Der mit Lanze, Schwert und Harnisch ausgerüstete Jüngling, welcher dem Herakles auf den Fuss folgt, nimmt seinen Helm voll tiefer Ehrerbietung ab und zeigt sich von der Bedeutung solch eines erhabenen Augenblicks mächtig durchdrungen.

Auf der Rückseite sehen wir, den drei Figuren der Hauptdarstellung symmetrisch entsprechend, einen bärtigen Leierspieler, der von zwei mit Stöcken versehenen Jünglingen, von denen der eine die Krotalen schlägt, umtanzt wird.

38. Hektor's Abschied.

Etwas weiter hin ist die wunderbar erhaltene Amphora mit gewundenen Henkeln und Deckel aufgestellt, deren grossartig gehaltenes Gemälde uns den verhängnissvollen Augenblick vorführt, in welchem Hektor zum letzten Mal nach Troia zurückkehrt und von seiner Mutter, der Hekabe, einen süssen Labetrunk empfängt. Der kampfmüde, gewaltige Held steht in voller Rüstung vor ihr und reicht ihr mit einer gewissen ungeduldigen Hast die Schale dar, während die Kanne, welche sie mit der Hand hält, überströmt. Hinter ihm steht der greise Priamos, die Stirn mit der Königsbinde verziert und auf seinen Stab gestützt. Er schaut dumpf brütend vor sich hin und ahnungsvolle Gedanken lasten schwer auf seiner Seele. Gegen den sonstigen Gebrauch der Vasenmalereien ist er in der Vorderansicht dargestellt, was in diesem Fall von einer tief ergreifenden Wirkung ist. Alle drei Gestalten sind durch ihre Namen bezeichnet, dem des Hektor ist das Prädicat der Trefflichkeit und Tapferkeit beigefügt.

Auch hier erscheinen auf der Rückseite den drei Figuren der Vorderseite entsprechend drei Gestalten. Vor einem greisen Mann, der sich auf einen Krückenstab stützt, steht eine in Mantel gehüllte Frau, deren Haupt mit einem Kopflappen bedeckt ist. Hinter ihm erscheint eine andere, welche

im Weggehen sich nach beiden neugierig umschaut. Leider sind wir nicht im Stande, jeden Zug dieser zwar nebensächlich behandelten, aber lebendigen Darstellung voll zu bewerthen. Dadurch geht uns ein Theil der Wirkung verloren, welchen die eine Schilderung auf die andere, mit der sie durch einen augenfälligen Parallelismus verbunden ist, bei richtigem Verständniss ausüben müsste.

39. Achilleus.

Von der Jugendschöne, in welcher sich die Alten den Achilleus prangend dachten, gewährt uns die prachtvolle vulcenter Amphora, welche am Ende der einen Marmorrepositur aufgestellt ist, eine treffliche Anschauung. Der glorreiche Held stützt sich auf die eschene Lanze, die nur er und sein Vater Peleus zu schwingen vermochten. Der kunstvoll gearbeitete Panzer ist vorn auf der Brust mit dem Gorgoneion, dem Sinnbild des Todesschreckens, geschmückt. Sein Haupthaar, welches hinten glatt abgeschoren ist, hängt vorn lang in die Stirn herein. Auf der Wange ist der Backenbart leicht angedeutet. Gegen die zarten Verhältnisse des Oberkörpers contrastiren die starken Schenkel, welche unwillkürlich an das homerische Prädicat der Schnellfüssigkeit, die der Ausdruck der Kraft ist, erinnern. Auf der Rückseite naht dem stolzen Krieger eine Frauengestalt mit Kopftuch, welche Schale und Kanne zur Darreichung des Labetrunks bereit hält.

40. Poseidon und Aethra.

Nicht weit vom Eingang steht ein schönes dreihenkeliges Gefäss, welches die Ueberraschung der Aethra, der Mutter des Theseus, durch den Poseidon darstellt. Die Jungfrau hält einen Blumenkorb in der Linken, mit dem sie dem Meeresufer oder einem frischen Quell genaht ist. Beim Erscheinen des mit dem Dreizack bewehrten Gottes flieht sie erschrocken hinweg, dieser aber ereilt sie und hält sie bereits bei der Schulter gefasst. Indem sie sich im Fliehen nach ihm umschaut, hebt sie die Rechte halb abwehrend, halb klagend gegen ihn empor.

41. Zeus und Aegina.

Eine Darstellung ganz ähnlicher Art bietet uns ein gegen das Ende des Corridors aufgestellter doppelhenkeliger Krug dar, nur mit dem Unterschied, dass hier die Schilderung durch einen zahlreichen Mädchenchor mannigfach belebt ist. Denn indem Zeus die erstaunte Jungfrau ereilt und ebenfalls bei der Schulter fasst, eilen ihre Schwestern und Gespielinnen nach beiden Seiten hin erschrocken davon. Einige derselben blicken halb verwundert, halb neidisch nach der durch solche Liebesgunst hoch beglückten Gefährtin, der der oberste Gott in Liebe mit Scepter und Lorbeerkrone naht, um, die anderen stürmen auf den greisen Vater der Aegina, auf den ebenfalls mit dem Königsscepter ausgerüsteten Asopos, zu, um ihm die Wundermähre zu erzählen.

42. Eos.

An der Fensterseite steht auf einem Säulenstumpf ein ähnlicher Krug, dessen Vorderseite mit der Darstellung des Viergespanns der Göttin der Morgenröthe geschmückt ist. Sie ist geflügelt und lenkt mit strammen Zügeln die feurig voranstürmenden Rosse. Ein im Hintergrund erscheinender Dreifuss spielt auf den Siegespreis der Schnelligkeit an, den Eos allezeit davon trägt. — Auf der Rückseite steht eine sittsam verhüllte Frau mit Thyrsusstab zwischen zwei Satyrn, von denen der eine sie als „schön“ schmeichelnd anredet.

43. Architekturmaler.

In dem anstossenden langen Saal steht links oben das in neueren Zeiten vielfach besprochene dreihenkelige Gefäss, welches einen nackten Jüngling darstellt, der im Begriff ist, ein Grabgebäude mit polychromen Zierrathen zu versehen. Er ist beschäftigt, sie mit dem Pinsel aufzutragen und hat die eine Reihe von Palmetten noch nicht zu Ende gebracht. Links sprengt eine Biga an, die ein bärtiger Mann, allem Anschein nach Pluto selbst, eben um die Ecke lenkt.

Dem Styl der Zeichnung und selbst gewissen charakteristischen Einzelheiten der Darstellung zufolge, gehört dieses

merkwürdige Gefäss in die Classe der national etruskischen, ein Umstand, welcher demselben in Betreff der Anwendung polychromer Zierrathen an Gebäuden der besten griechischen Kunstepoche die Beweiskraft einigermassen entziehen oder doch schwächen würde, wären nicht andere weit gewichtigere Belege für diesen allgemein verbreiteten Gebrauch vorhanden.

44. Jason vom Drachen ausgespieen.

Unter den zahlreichen, meist mit recht interessanten und fein stylisirten Darstellungen geschmückten Trinkschalen können wir nur einige der allermerkwürdigsten auswählen, da die Verzeichnung sämmtlicher hier aufgestellter Gefässe viel zu weit führen würde. Die wenigen Beispiele, die wir namhaft machen, sollen nur dazu dienen, zu zeigen, welch einen poetischen Gehalt diese Verzierungsbilder bergen. Für uns ist ihr Verständniss nicht immer leicht, sondern sehr häufig müssen wir uns dasselbe durch allerlei vergleichende Betrachtungen zu sichern suchen, ähnlich denen, welche uns zur Lösung eines sinnig vorgetragenen und poetisch eingekleideten Räthsels zu verhelfen pflegen. Den Alten mögen diese Bilder geläufiger gewesen sein, und die Freude, die bei uns erst mühsam erworben werden muss, wird sich dem antiken Beschauer daher wohl unmittelbar dargeboten haben.

Selbst solche Darstellungen, welche durch erklärende Namensinschriften erläutert werden, machen nicht selten Schwierigkeit, indem letztere zwar die Bedeutung der zur Erscheinung kommenden Personen sichern helfen, aber nicht immer über die Handlung, in der sie begriffen sind, Aufschluss geben. Zu diesen Bildern halb verborgenen Sinnes gehört auch das der im Jahre 1834 bei Cerveteri entdeckten Schale, in deren Innerem Jason in dem Rachen des das goldene Vliess bewachenden Drachen dargestellt ist. Vor dem Ungeheuer steht Pallas Athene, welche die Spitze ihrer Lanze nach unten gekehrt hat und mit zuversichtlicher Ruhe die Wirkung dieses sympathischen Zaubergestus abzuwarten scheint. Ohne dass sie sonst etwas thut, sehen wir den Hals der schuppenreichen Schlange in convulsivische Bewegung gerathen

und heftige Anstrengungen machen, sich der Beute zu entledigen, welche kurz vorher mit ebenso grosser Gier verschlungen worden war. Nun ist uns zwar aus der Sage vom Jason nicht bekannt, dass er dem Drachen, wenn auch nur auf kurze Zeit, zur Beute geworden sei, ein von der Poesie analog ausgebildetes Abenteuer des Herakles scheint aber die Möglichkeit darzubieten, dass man sich den Kampf und die schliessliche Errettung des Jason ähnlich gedacht habe. Von Herakles nämlich wird berichtet, dass er von dem die Hesione bewachenden Seeungeheuer zuerst verschlungen, dann aber, als der Held in den Eingeweiden desselben mit dem Schwert herumgearbeitet habe, wieder ausgespieen worden sei. Eine andere Vasendarstellung, welche in Perugia zum Vorschein gekommen ist, stellt den Jason in dem verhängnissvollen Augenblick dar, in welchem er mit gezücktem Schwert in den Rachen des grauenvollen Thiers eindringt, offenbar in der Absicht, es auf diesem Wege zu überwinden, da der unangreifbare Schuppenharnisch es gegen jeden Angriff von aussen her sicher stellte. So phantastisch eine solche Vorstellung auf den ersten Anblick erscheint, so sehr entspricht sie der Erfahrung, insofern ja manche Thiere, wie das Krokodil, in ganz ähnlicher, wenn auch nicht gleich verwegener Weise gejagt und erlegt werden. — Pallas Athene trägt über dem feingefältelten Untergewand einen bis auf die Kniee herabreichenden Mantel mit breitem Saum. Die Aegis, welche auf der Brust die Gestalt eines Halskragens hat, fällt hinten mantelartig herab. Die Schlangen, welche sie umsäumen, zischen hoch auf. Auf der Linken hält sie einen Vogel, der allerdings mehr einer Taube als einer Eule gleicht.

Die Aussenseite dieser Schale ist mit einer doppelten Reihe von Figuren geschmückt, die unter einander im Gespräch begriffen sind. Für uns, die wir die schlagenden Wechselbeziehungen ähnlicher Darstellungen nicht kennen, haben dieselben allerdings nur geringes Interesse. Den Alten mögen dagegen derartige Schilderungen ein Ergötzen gewährt haben, wie das, welches bei unseren Zeitgenossen der Anblick irgend einer bildlichen Fixirung der Vorgänge des Alltagslebens erzeugt. Tausend kleine Bezüge, deren Bewegung

auf die Einbildungskraft mit magischer Gewalt wirken, sind nur denen verständlich, die das, warum es sich handelt, mit erlebt haben. Sollen sie für uns ein verwandtes Interesse erhalten, so müssen wir vorerst uns in das Treiben und Thun der Alten in ähnlicher Weise einzuleben und namentlich die mimische Zeichensprache verstehen zu lernen suchen, deren bündige, uns aber fast ganz fremde Ausdrucksweise den Hauptreiz dieser harmonisch abgerundeten Compositionen bildet.

45. Waffenweihe, Schale des edelsten Styls.

Leider fehlt uns auch das eindringliche Verständniss für die Darstellungen der am Ende der ersten Marmorrepositur aufgestellten Schale, deren Zeichnung von einer so zarten Vollendung und Schönheit ist, dass sie bis jetzt, nach dem einstimmigen Urtheil der urtheilsfähigsten Kenner, unter allen auf uns gekommenen Vasenmalereien den ersten Platz behauptet. Das Mittelbild stellt einen Jüngling dar, der im Beisein seines vor ihm stehenden, in einen Mantel gehüllten Führers, welcher eine mit der Spitze nach unten gekehrte Lanze hält, die Beinschienen anlegt. Ein Schild steht seitwärts an die Wand gelehnt.

Auf der einen Seite des äusseren Frieses sitzen zwei unbekleidete, mit Chlamys versehene männliche Figuren auf Felsenbänken einander gegenüber. Beide sind in tiefes Nachdenken versunken. Vor dem Jüngling zur Linken, welcher sein an den Körper gezogenes Knie mit verschränkten Händen gefasst hält, steht ein mit der Stirnbinde gekrönter unbekleideter Jüngling, der die Rechte auf eine Lanze stützt. Ihm folgt ein behelmter Mann, dessen Schild eine im Wettlauf begriffene Figur schmückt, und welcher auf jenen stolz hinzuweisen scheint. Dem rechts sitzenden bärtigen Mann, dessen Haupt ebenfalls eine Stirnbinde ziert und der das Kinn mit dem auf dem übergeschlagenen Schenkel ruhenden Ellbogen stützt, überbringt ein anderer unbekleideter Jüngling einen Helm.

Auf der anderen Aussenseite steht ein mit Schild und Helm bewaffneter bärtiger Krieger vor einer zierlich beklei-

deten Frau, welche seine ihr dargebotene Schale aus einer Kanne zu füllen im Begriff ist. Hinter diesem folgen zwei mit Chlamys bekleidete Männergestalten, welche beide die Spitzen ihrer Lanzen nach unten gekehrt halten und miteinander im Gespräch begriffen sind. Auch hier ist ein Jüngling einem älteren Manne gegenübergestellt. Letzterem schliesst sich ein unbekleideter Jüngling an, welcher ein Schwert sammt dem Wehrgehänge herbeibringt.

Wir haben uns absichtlich darauf beschränkt, alles das, was an dieser Darstellung bezeichnend ist, einfach durch Beschreibung hervorzuheben und die Deutung der einzelnen Beziehungen anderen überlassen. Sollte es gelingen, dieselben auf eine allen verständliche Weise zur Geltung zu bringen, so würde die Wirkung, welche dieses schöne Kunstwerk schon jetzt auf unsere Einbildungskraft hervorbringt, wesentlich und in einem sehr beträchtlichen Maasse gesteigert werden.

Die Gesammterhaltung dieses wunderbar schönen Gefässes wird dem seltenen und überaus glücklichen Umstande verdankt, dass die in den Händen zweier Besitzer befindlichen Scherben durch einen dritten als zusammengehörig erkannt und auf's Neue vereinigt und zusammengefügt worden sind. In jener Zeit lagen die Bruchstücke der schönsten bemalten Gefässe wie die Knochen eines Beinhauses aufgehäuft, und eine nur allzu grosse Anzahl dieser kostbaren Reste hat keinen ähnlichen Auferstehungsmorgen erlebt!

46. Oedipus vor der Sphinx.

Ebenfalls auf dieser ersten unteren Repositur ist eine Schale aufgestellt, in deren Innerem wir den Oedipus mit Keule und Reisehut vor der Sphinx sitzen sehen, welche auf einer ionischen Säule kauert und eben den Schluss des berühmten Räthsels, von dem die Worte „und drei“ beigeschrieben stehen, an ihn richtet. Des Oedipus Name, der hier Oidipodes, d. h. „ich weiss die Füsse“, lautet, bildet die verhängnissvolle Antwort auf dasselbe.

Daneben ist eine andere Schale aufgestellt, welche denselben Gegenstand als Caricatur darbietet. Statt der Sphinx kauert Reineke der Fuchs auf einem Felsensitz und diesem

gegenüber thront eine tief in Mantel gehüllte Zwerggestalt, den Krückenstab zur Seite, mit einem ungeheuer grossen Kopf, dicken Bausbacken und einem Zwickelbart. Die eingebildete Dummheit lässt sich nicht treffender charakterisiren, als sie uns aus diesem Bilde, das für alle Zeiten und Geschlechter erfunden zu sein scheint, entgegentritt. Was das Satyrspiel in der tiefsinnigen Verkehrung aller Bezüge der Sage vermocht und welche schneidende, ja vernichtende Contraste es herbeizuführen gewusst hat, lernen wir an diesem, alles Unrechte in der Menschennatur zersetzenden Zerrbild in einer schaudererregenden Weise kennen.

47. Hahngefecht.

In dem Drahtschrank, welcher in der Mitte des Saals aufgestellt ist, werden mehrere der feinsten und wohlerhaltensten Gefässe, als die Juwelen der Sammlung, verwahrt gehalten. Unter diesen befindet sich eine Kanne mit der Darstellung eines Hahnengefechts. Da auch hierbei der erste Angriff entscheidend war, so sind die Herren der kampflustigen Thiere bemüht, sie mit grosser Vorsicht auf das gegebene Zeichen zur Erde zu setzen. Beide halten sie in kunstgerechter Weise unter der Brust gefasst und harren mit gespannter Aufmerksamkeit und einer gewissen, an Leidenschaft gränzenden Ungeduld des Augenblicks, wo sie sie auf einander loslassen sollen. Zur Seite steht ein Zuschauer, der mit ebenso grosser Neugierde die Entwickelung dieses Schauspiels beobachtet. Die Zeichnung der Figuren und besonders der wunderbar schön geordneten Gewandmassen ist ausgezeichnet. Der Glanzüberzug des Gefässes ist von besonderer Feinheit und technischer Vollendung.

48. Wiedersehen der Helena.

Eine andere Kanne übertrifft die vorher betrachtete noch an Anmuth und Schönheit der Form und ganz besonders durch die hoch poetische Darstellung, mit der sie in edelstem und reinstem Style geschmückt ist. Wir sehen hier den verhängnissvollen Moment geschildert, in welchem Menelaos sein buhlerisches Weib zum ersten Mal wieder erblickt und mit

dem Racheschwert bis zum alterthümlichen Standbild der Pallas verfolgt, welches das Ansehen hat, als ob es die erschrockene Helena mit ihrem Speer vertheidigen und unter den Schutz ihres Schildes nehmen wolle. Aber in dem Augenblick, in welchem der ergrimmte Gemahl die vielgescholtene Frau zu ereilen im Begriff ist, tritt ihm mit allem Reiz der Anmuth, aber auch mit ihrer ganzen, jedes edle Herz bewältigenden Göttermacht Aphrodite entgegen, die ihn mit Staunen erfüllt und das Racheschwert seiner Hand entgleiten lässt. In demselben Moment naht dem versöhnten Gatten ein kleiner Liebesgott, welcher einen Kranz bereit hält, seine Schläfe zu umwinden; und um die sittliche Macht anzudeuten, durch welche Aphrodite ein solches Wunder der Versöhnung bewirkt hat, hat der Maler die Gestalt der Peitho, der Göttin süsser Ueberredungsgabe, beigefügt, welche eine Ranke emporhält und gebieterisch in die Ferne schaut. Die Schönheit und Vollendung des Vortrags sind über allen Ausdruck erhaben, die Erhaltung des Gefässes einzig.

49. Der Perserkönig und die Königin mit Labetrank.

Eine andere, nicht weniger feine und eigenthümlich geformte Kanne führt uns einen das Scepter haltenden, mit Phrygermütze, Aermelwams, gestreiften Hosen und Mantel ausgestatteten Herrscher vor, den die beigesetzte Inschrift schlechthin als König bezeichnet. Dass darunter der Perserkönig zu verstehen sei, wissen wir nicht blos aus dem allgemein verbreiteten Sprachgebrauch, sondern wir entnehmen es auch aus der beschriebenen Tracht. Ihm naht eine ebenfalls reich bekleidete Frau mit einem doppelhenkeligen, trichterförmigen Rhyton, dessen untere Oeffnung sie mit der Linken, auf die sie es stützt, vorsichtig verschliesst. Sie bezeichnet die beigesetzte Inschrift als die Königin, und eine ähnlich, nur nicht ganz so reich bekleidete Frauengestalt scheint, dem lebhaften Gestus der rechten Hand zufolge, eine Anrede an beide zu richten.

50. Raub der Proserpina.

Gegen das Ende der zweiten Repositur der Rückwand steht eine Schale, in deren Innerem wir den Schattenfürsten die Tochter des Demeter in seinen Armen hinwegtragen sehen. Beider Stirn schmückt ein breites, mit einer doppelten Buckelreihe verziertes Diadem. An dem Arm der Persephone bemerkt man drei Granatäpfel, welche als Goldschmuck erhaben gebildet sind. — Auf beiden Aussenseiten thront Pluto, der nun selbst ein ähnliches Armband mit einem Granatapfel trägt, das er von der ihm vermählten Braut erhalten zu haben scheint. Hinter ihm steht jedesmal ein Jüngling mit Kranz und vor ihm ein anderer, der ihm das eine Mal die Knospe, das andere Mal die gereifte Frucht des Granatbaums vorhält, wodurch auf die Zeit angespielt wird, in welcher seine Gattin ihn alljährlich verlässt und wiederum im Herbst aus den Armen der Mutter in die seinigen zurückkehrt. Pluto hält statt des Scepters den berühmten Stab, dessen auch die Dichter gedenken.

51. Hermes der Rinderdieb.

Auf der Marmorrepositur der Fensterseite steht eine Schale, deren beide Aussenseiten mit einer Rinderheerde bedeckt sind. Auf der einen sehen wir den Apollo, welcher einen spiralförmig geringelten Scepter führt, dieselbe mit dem Ausdruck des Staunens durchwandern und nach dem Dieb suchen, welcher ihm die edlen Thiere entwendet hat. Auf der anderen treffen wir die Maia an der Schwingenwiege ihres neugeborenen Götterknaben, der sich aus den Windeln aufgemacht und seinem älteren Bruder die prachtreichen Heerden gestohlen, sich aber ebenso rasch, und als ob nichts geschehen wäre, in sein Bettchen zurückbegeben hat. Die Mutter staunt über solche Verwegenheit, während einer der Stiere die Wiege des mit dem Wanderhut bedeckten Knaben neugierig beschnuppert.

52. Herakles im Sonnenbecher über das Meer setzend.

Nicht weit davon befindet sich die interessante Schale, in deren Innerem die berühmte Meerfahrt des Herakles dargestellt ist. Ohne Ruder und Segel, blos mit der Keule und dem Bogen bewaffnet, sehen wir ihn auf hochgehenden Wogen umhertreiben. Das Fahrzeug ist jener Becher, welchen ihm der Sonnengott geliehen, als er nach ihm seinen Pfeil in zornesmuthiger Verwegenheit abgeschossen hatte. Der charakterfeste Held vertraut sich ruhig dem tonnenartigen Gefäss, welches die Strömung mit Sicherheit dem Ziele zuführt. Die Meerestiefe ist durch Fische und Sepien angedeutet.

Auf den Aussenseiten ist die bereits früher besprochene Darstellung vom Tode des Hektor mit leichten Abänderungen zweimal wiederholt.

53. Achilleus auf den Schultern des Aias.

In dem Inneren einer ebenfalls in dieser Nähe aufgestellten Trinkschale, welche aussen mit dem Spruch: Sei mir gegrüsst und trinke, versehen ist, sehen wir den Aias den nackten Leichnam des Achilleus auf seinen Schultern hinwegtragen und so aus den Händen der Feinde retten. Die kleinen schwarzen Figuren sind höchst ausdrucksvoll und schön gruppirt. Der Gegenstand ist ebenso merkwürdig als selten und durch die beigesetzten Inschriften gesichert.

54. Atlas und Prometheus.

In dem Inneren einer aus Caere stammenden alterthümlichen Schale sehen wir den Atlas dem Prometheus gegenübergestellt. Jener keucht unter der Last der Himmelskugel, die er mit der Linken gefasst hält, während er die Rechte auf die Hüfte stützt; dieser ist an eine dorische Säule mit den Händen und Füssen angebunden und blutet unter den Krallen eines Geiers, welcher in seinen Eingeweiden mit dem Schnabel wühlt. Auf der Säule sitzt die Eule der Minerva,

und hinter dem Atlas erscheint die Schlange, welche auf den Hesperidendrachen anspielen könnte.

55. König Midas mit den Eselsohren.

In dem Inneren einer auf derselben Seite aufgestellten vulcenter Schale sehen wir den König Midas auf einem Sessel thronend, dessen Rücklehne ein Greifenkopf schmückt. Vor ihm steht mit phrygischer Kappe und kurzem Rock sein Diener, welcher einen Rohrstengel hält, durch welchen, der sinnigen Sage zufolge, das der Erde anvertraute Geheimniss von den Eselsohren seines Herrn aller Welt verkündet worden war.

56. Der Verjüngungsversuch des greisen Pelias.

Nicht weit davon steht die merkwürdige Schale, welche die Sage von dem Tode des Pelias darstellt. Im Inneren derselben sehen wir den greisen König thronen und vor ihm eine seiner Töchter stehen, welche ihn zu überreden sucht, sich den Zaubermitteln der Medea anzuvertrauen. Auf der einen Aussenseite wird der Widder herbeigebracht, an welchem dieselben erfolgreich versucht worden waren, und nun soll auf der anderen an den Pelias selbst die Reihe kommen. Mit einigem Widerstreben erhebt er seine steifen Glieder vom Sessel, wobei ihm wiederum die eine seiner Töchter hülfreich an die Hand geht und ihn mit sich fortreisst. Medea steht hinter dem Kessel, welcher zur Aufnahme des jung zu kochenden Körpers bestimmt ist, und hält das Messer zu dessen Zerstückelung in Bereitschaft.

57. Zeus vor dem Fenster der Alkmene.

In dem an den grossen Saal der Vasen anstossenden Zimmer ist links in der Fensterecke einer jener grossgriechischen Mischkessel aufgestellt, deren Malereien die Götter- und Heldensage in derb humoristischen Zügen travestiren und uns einen Begriff von dem Geist gewähren können, von dem die in Süditalien und Sicilien heimische, eigenthümlich geartete Komödie erfüllt und beseelt gewesen ist. Oben erscheint in idealer Schöne Alkmene aus dem Fenster herausschauend,

unter dem Zeus mit der Leiter auf den Schultern naht und mit sehnsüchtigen Blicken nach seiner Geliebten hinanschaut. Er ist von Hermes begleitet, welcher in der Rechten für die Gattin des Amphitryo eine Blume, die einer blätterlosen Zeitlosen gleicht, emporhält. Beide Götter haben scheussliche Hängebäuche; das Haupt des Zeus krönt ein Modius. Hermes hat den Petasus fest unter dem Kinne angebunden und ist durch Chlamys und Schlangenstab ebenfalls in burlesker Weise charakterisirt. Der graubärtige lüsterne Zeus und der verschmitzte Götterbote sind Charaktere, wie sie auf den Brettern von S. Carlino in Neapel noch heut zu Tage vorkommen können. Die Travestirung der gemeinen, volksmässig gewordenen Götterbegriffe ist vollendet und zeigt uns, mit welch heiterer Laune die Alten die Verkehrtheit ursprünglich hochpoetischer Vorstellungen zu parodiren und gleichsam zu neutralisiren verstanden haben.

58. Uebergabe des neugeborenen Dionysos an Silen und die Nymphen.

In der Mitte dieses Zimmers steht auf einem Säulenstumpf eines der schönsten und seltensten Gefässe der ganzen Sammlung. Es ist ein Mischkessel mit weissem Grund, auf welchem sich die Figuren mit äusserst zarten, leicht gefärbten Umrissen transparentartig absetzen. Die Vorstellung ist eine der lieblichsten und anmuthreichsten. Hermes, mit einem hochgeschürzten, fein gefältelten Chiton und der Chlamys angethan, trägt den neugeborenen Dionysos in seinen Armen und dieser blickt sehnsüchtig nach dem greisen, dicht behaarten Silen um, welcher, auf einem von Epheuranken überwachsenen Fels sitzend, die Rechte voll treuherziger Gutmüthigkeit nach dem seiner Pflege befohlenen Götterkinde ausstreckt. Eine mit der Nebris umgürtete Nymphe, welche ihre Hand auf die Schulter des Alten auflegt, beobachtet mit staunender Freude den wunderbaren Vorgang. Dem Silen gegenüber sitzt auf einem anderen epheuumwachsenen Felsabhang eine Nymphe, welche einen Rebenstamm als Thyrsus hergerichtet in der Linken hält. Den Thyrsus des Silen krönt ein dichter Busch von Epheublättern. Die ganze Com-

position ist von einer meisterhaften Vollendung. Die Umrisse sind so fein und seelenvoll behandelt, dass sie den grössten Meistern der neueren Zeit Ehre bringen, ja vielleicht eine Herausforderung sein könnten. Die Haare, mit denen der Körper des Silen über und über bedeckt ist, sind mit weisser Farbe aufgesetzt gewesen. Da diese der Zeit nicht widerstanden hat, so ist versucht worden sie neu aufzufrischen, wodurch das Gefäss, dessen glasurartiger Ueberzug im Ganzen stark gelitten hatte, wesentlich benachtheiligt worden ist.

Auf der Rückseite sehen wir zweien Nymphen, deren eine, auf einem Felsblock sitzend, die Leier mit dem Plektron rührt, während die andere, die Leier an der Hand haltend, vor ihr steht, eine verschleierte Gestalt hohen Ansehens und edler Würde nahen. Diese zu benennen ist schwierig, es könnte indess möglicher Weise Semele, auch wohl Ariadne sein, die als Ariagne mit dem kleinen Dionysos in ähnlicher Beziehung vorkommt. Der Geist, von dem auch diese episodische Darstellung beseelt ist, ist ein überaus zarter, und die eigenthümliche Stimmung, in welcher der Tönezauber den Menschen versetzt, ist mit wunderbarer Naturwahrheit geschildert.

Die Form des Gefässes ist nicht blos von auserlesener Schönheit, sondern die Ornatborden, welche das Hauptgemälde oben und unten begränzen, sind auch mit so weiser Berechnung der Gesammtwirkung angebracht, dass sie nur dazu dienen, das ideale Gebiet, auf welchem sich jene poetische Vorstellung entfaltet, gleichsam zu umfriedigen und störende Nebeneinflüsse abzuweisen. Diese Palmettenränder sind daher auch in dem gangbaren Styl der Vasenmalereien vorgetragen. Sie setzen sich roth auf schwarzem Grund ab und lassen jene flüchtig geistreiche Behandlung wahrnehmen, bei der es dem Künstler weniger darauf ankommt, sich auf's Neue zu zeigen und mit den Figuren zu wetteifern, als vielmehr bescheiden zurückzutreten und das eigentlich Bedeutende als solches erscheinen zu lassen, wie dies bei derartigen architektonischen Verzierungen allezeit der Fall sein sollte.

59. Terracottenzimmer.

In dem anstossenden kleinen Zimmer sind eine Menge von Werken aus gebrannter Erde aufgestellt, welche sehr verschiedenen Kunstepochen angehören. Unter denen von wirklich etruskischer Herkunft zeichnet sich ein bemalter Sarkophag aus, auf dessen Deckel der am Schenkel verwundete Adonis todt ausgestreckt liegt. Zu Füssen des Ruhebettes liegt sein treuer Hund. Die zahlreichen Löcher, von welchen die Oberfläche durchbohrt ist, scheinen keine andere Bestimmung gehabt zu haben, als das Trocknen des Thons zu fördern und zu regeln. Dieses merkwürdige Denkmal stammt aus Toscanella, wo es im Jahre 1834 ausgegraben worden ist.

Umher stehen mehrere der kleinen Aschenkisten, deren Vorderseite mit einem meist aus stehenden Formen gewonnenen Basrelief, das man nachher mit dem Modellirstecken geistreich, aber flüchtig retouchirt hat, geschmückt ist. Der thebanische Brudermord, die sogenannte Echetloskampfscene und ein Gefecht zum Schutz eines zu Boden gesunkenen Kriegers sind die häufigsten, auch hier zum Theil wiederholt vorkommenden Gegenstände. Von dem höchsten Werth würden die beim Durchstich vom Monte Catillo entdeckten lebensgrossen Statuen aus gebrannter Erde für uns sein, wären sie nicht allzu fragmentirt auf uns gekommen. Doch sind sie auch so noch für das geübte Künstlerauge von Bedeutung, da sie einen so geistreich vollendeten und freien Styl zeigen, dass nur weniges an diese Art des Vortrags heranreicht.

An den Wänden sind mehrere Reliefs angebracht, welche zu Gräberfriesen und Wandverzierungen von Villen gedient haben. Zu jenen gehört das Relief mit dem Raub der Leukippiden durch die Dioskuren, zu diesen die Tafeln, welche einige der Zwölfthaten des Herakles darstellen und aus den Trümmern von Roma Vecchia stammen.

50. Sarkophagdeckel mit lang gestreckten Figuren aus Terracotta.

Nicht ihres Kunstwerthes wegen, wohl aber in Betreff der staunenswerthen Geschicklichkeit, welche die technische

Behandlung so umfangreicher Werke aus gebrannter Erde wahrnehmen lässt, verdienen die in der Eintrittshalle aufgereihten Sarkophagdeckel mit lang gestreckten, auf Polster gelagerten, theils schlafend, theils ruhend dargestellten Figuren bemerkt zu werden Sie stammen sämmtlich aus einer im Jahr 1834 bei Toscanella veranstalteten Ausgrabung und bilden nur einen sehr kleinen und gewählten Theil der damals an's Licht geförderten Werke dieser Art. Trotz ihrer ungeschlachten Verhältnisse lassen diese Figuren eine gewisse Stylhaftigkeit und viel Charakter wahrnehmen. Das eigenthümliche Wesen einer Nation, die trotz ihrer vielseitigen Berührung mit griechischer Bildung in ihrer düsteren Abgeschlossenheit streng verharrt hat, tritt uns auch aus diesen handwerksmässigen Denkmälern mit imposanter Originalität entgegen. Sie bezeichnen die Gränze, jenseits welcher die Kunst in einen rohen Figurenvortrag ausartet, dem der grössere Theil der in dem anstossenden dunkelen Durchgangszimmer aufgestellten Alabastersarkophage angehört. Diese liefern in der That häufig nur Zerrbilder griechisch gedachter Compositionen, die man nur bei der Uebertragung in den etruskischen Reliefstyl mit allerlei Gestalten, welche der etruskischen Dämonenlehre angehören, versetzt zu haben scheint. Selbst der grosse Tuffsarkophag, welcher in dem nächsten Zimmer steht und ebenfalls aus Toscanella stammt, hat nur ein solches secundäres Interesse für uns, indem die Figurencomplexe, mit denen seine Seitenflächen geschmückt sind, nichts als Centonen aus grösseren, offenbar von geschickter Künstlerhand herrührenden und von griechischem Geist belebten Compositionen sind. Der Tod der Klytaemnestra und der thebanische Brudermord sind hier einander gegenübergestellt. Dort wird Orestes unmittelbar nach vollbrachter That von den Furien, die hier geflügelt erscheinen, verfolgt, hier sehen wir den greisen, blinden Oedipus, der bei dem grausen Zweikampf gegenwärtig gedacht wird, durch einen Jüngling weggeführt, ja fortgerissen. Die Furien mit Brandfackeln fehlen natürlich auch bei dieser Darstellung nicht.

IX.

DIE ANTIKENSCHÄTZE DER VATICA-NISCHEN BIBLIOTHEK.

Seitdem das Gabinetto Borgia zur vaticanisehen Bibliothek geschlagen worden ist, muss auch diese als eine besondere Abtheilung des vaticanischen Museums betrachtet und behandelt werden. Unter den daselbst aufgestellten Antiken befinden sich Werke hohen Ranges und grossen Ansehens. Da der Zutritt zu dieser Sammlung ein beschränkter ist, so werden wir uns auf die Erwähnung des aller Nothwendigsten beschränken.

Ausser jenen in den Borgiaschen Sälen zurückgebliebenen Marmordenkmälern besitzt die vaticanische Bibliothek noch ein kleines, aber auserlesenes Anticagliencabinet, welches zum Unterschied von dem christlichen Museum die Benennung des Museo profano führt. Es besteht in einigen Schränken, in denen allerlei Miniatursculpturen, welche vorzugsweise aus Knochen und Elfenbein sind, aufbewahrt werden. Obwohl diese Gegenstände meist Seltenheiten ersten Ranges und auch von hoher kunstgeschichtlicher Wichtigkeit sind, haben sich die Archäologen doch nur sehr wenig um dieselben bekümmert, was zum Theil daher kommt, dass der Senator Buonarotti viele derselben herausgegeben hat. Wir können uns bei dieser Gelegenheit nicht auf die Beschreibung der einzelnen Stücke einlassen und müssen uns daher begnügen auf diese Cimelien im Allgemeinen aufmerksam zu machen.

1. Elfenbeinsculpturen.

Da die Alten sich des Elfenbeins bei Herstellung der edelsten plastischen Bildwerke bedient haben, so ist es für uns von besonderer Wichtigkeit, kennen zu lernen, auf welche Weise sie diesen organischen Stoff stylistisch behandelt haben. Dies können wir an einigen kleinen Köpfchen des vollendetsten Styls sehen, welche in dem ersten Glasschrank zur Linken aufgestellt sind. Die Modellirung zeigt dieselbe Mürbigkeit und Vollendung wie die besten Marmorarbeiten, und man scheint es streng vermieden zu haben, der Oberfläche den Glanz zu geben, welche die Elfenbeinarbeiten der Neueren dem feineren Kunstsinn meist ungeniessbar macht.

Unter den kleinen Reliefs, welche wahrscheinlich zum Schmuck von Schatzkästlein und ähnlichen Geräthen gedient haben, zeichnen sich mehrere durch anmuthige Composition und Seltenheit des Gegenstandes aus. Zu letzteren gehört das Ovalmedaillon, welches die Isis den Apis säugend darstellt. Auf dem Rücken des letzteren steht ein Ibis. Von einer ähnlichen Bedeutung ist ein auf einem laufenden Widder querlings reitender Atys, welcher in der Rechten das Pedum und in der Linken die Syrinx emporhält. Dabei ein Eichbaum.

Sehr graziös componirt ist die Darstellung eines den Zeus auf seinen Schultern tragenden Adlers, dem ein Flügelknabe aus einer Vase zu trinken bietet, während ein anderer dem höchsten Gott mit einem Donnerkeil durch die Lüfte nacheilt.

Auf einem ähnlichen Täfelchen sehen wir den Zeus halb hingelagert thronen, während eine neben ihm stehende Frauengestalt, in der man die Here erkennt, ihn mit einem Eichenkranz krönt. Zu seiner Rechten steht Pallas Athene, deren Brust eine bärtige Maske schmückt.

Ein liegender Centaur, welcher die Becken schlägt und mit dem linken Vorderfuss den Tact schlägt, bietet eine sehr ergötzliche Erscheinung dar. — Ebenso ist ein kleiner Amor, welcher von einem Wagen, den ein Pfau bildet, durch die

Lüfte emporgetragen wird, höchst anmuthig gedacht. Pfeil und Bogen sind kreuzweise verbunden in dem oberen Felde aufgehängt.

Zwei als Gegenstücke zusammengehörige Medaillons sind mit den grossartig gehaltenen Brustbildern des Serapis und Asklepios geschmückt.

Ganz besonders interessant ist auch das Bruchstück eines Triumphalviergespanns, dessen Brustwehr mit denselben Figuren geschmückt ist, die an dem des Marc Aurel auf dem einen der vier Marmorreliefs vorkommen, die wir auf der Treppe des Conservatorenpalastes bereits des Näheren betrachtet haben. Allem Anschein nach ist dies demnach eine Copie jener Darstellung des Siegeseinzugs des erwähnten Kaisers, dessen Figur leider nicht erhalten ist.

2. Mosaiken.

In dem nämlichen Schrank, in welchem die so eben betrachteten Elfenbeinschnitzereien aufbewahrt werden, befindet sich auch ein sehr fein ausgeführtes Mosaikgemälde, welches einen Hirsch auf dem Bett darstellt. Der Künstler hat von der Natur und den Eigenthümlichkeiten dieses Wildes eine feinere und genauere Kenntniss gehabt, als selbst der sonst ehrenwerthe Elias Rüdinger, der auf keiner einzigen seiner zahlreichen Radirungen den Fehler vermieden hat, den Hirsch so darzustellen wie ein Stück Rind oder ein anderes Hausthier. Während diese nämlich beim Liegen beide Beine untergeschlagen haben, streckt jener stets den einen Lauf zum Aufspringen bereit vor sich hin.

Ueber diesem Schrank ist eines der Mosaikgemälde aufgehängt, welches bei der berühmten Nachgrabung, die Monsignor Furietti im Jahre 1738 in Hadrian's tiburtinischer Villa aufgestellt hatte, gleichzeitig mit den capitolinischen Tauben an's Licht gezogen worden ist. Es stellt eine schön gedachte und mit grossartiger Einfachheit behandelte Landschaft dar, in deren Vordergrund ein auf einer Felsenplatte lauernder, zum Ansprung bereiter Löwe erscheint. Dahinter liegt ein Eber, und weiterhin sieht man ein Hirschpaar eiligst die Flucht ergreifen. Rechts tritt zu Füssen einer Palme ein Elephant

hervor. Das Ganze ist kräftig gefärbt und von einer eigenthümlichen Wirkung, an die sich der moderne Sinn allerdings erst gewöhnen muss.

Ueber dem anderen Schrank hängt ein anderes Mosaikbild gleicher Herkunft und Bestimmung, wie sich aus dem auf dieselbe Weise wiederkehrenden Perlrand, der beide umgiebt, entnehmen lässt. Drei Fruchtschnüre, welche von einer blauen Binde spiralförmig umgeben werden, hängen senkrecht herab, und auf den Blättern und Zweigen der beiden äusseren haben sich Vögel, die von den süssen Beeren angelockt werden, niedergelassen. Zu beiden Seiten des mittleren Kranzgewindes spriessen Gräser auf, auf deren Halmen Schmetterlinge sitzen.

3. Bronzebüsten.

In den Wandnischen sind mehrere lebensgrosse Bronzebüsten aufgestellt, die ursprünglich zu Statuen gehört zu haben scheinen. Einige derselben sind von trefflicher Erhaltung und von einem sehr schönen Styl. In einer derselben erkennt man deutlich die Züge des Augustus. Bei der Seltenheit ähnlicher Werke hätten sie mehr Beachtung verdient, als ihnen bisher zu Theil geworden ist. Der Anblick antiker Metallarbeiten erfüllt einen jeden mit Furcht vor modernen, auf Betrug unternommenen Nachahmungen, und man schreckt vor denselben zurück. Wären diese Köpfe neu aufgefunden worden, so würden alle vor Ungeduld brennen, sie anstaunen zu dürfen.

4. Statue des Aelius Aristides.

Am Eingang zum christlichen Museum steht links die sitzende Statue jenes berühmten Rhetors, dessen Beredsamkeit den Marc Aurel vermocht hatte, das durch ein Erdbeben zerstörte Smyrna wieder aufbauen zu lassen. Die Bewohner dieser Stadt ehrten ihn dafür nicht blos mit dem Titel eines Gründers derselben, sondern errichteten ihm auch eine Erzstatue, von der die unsrige eine Copie zu sein scheint. Obwohl aus Adriani in Mysien gebürtig, wird er daher auch in der Inschrift, welche sie kenntlich macht, ebensowohl wie in

einem Epigramm der griechischen Anthologie ein Smyrnaeer genannt. Der Ausdruck des Kopfes lässt zwar die Selbstgefälligkeit durchblicken, welche ihm nachgerühmt wird, aber auch die nicht gewöhnlichen Geistesfähigkeiten, von denen auch seine Schriften Zeugniss ablegen. Seine Berichte über die Tempelkuren, welche offenbar mit Hülfe magnetischer Kräfte zu Stande gekommen zu sein scheinen, sind nicht minder merkwürdig als die unleugbare Thatsache, dass eine ihm treu ergebene Dienerin sich für ihn geopfert hat, was jedenfalls auf eine Persönlichkeit von mächtiger Anziehungskraft und bedeutender Innerlichkeit hinweist. Die berühmten Worte, mit denen er den Marc Aurel empfangen hatte: „Wir gehören nicht zu den plaudernden, sondern zu den tiefsinnig Untersuchenden,“ sind daher nicht als eine leere Phrase, sondern als Ausdruck eines ernsten Strebens zu fassen.

5. Die Aldobrandinische Hochzeit.

In dem an die Gemäldesammlung anstossenden Saal ist das vormals so hoch gefeierte unter Clemens VIII bei dem Bogen des Gallienus entdeckte antike Mauergemälde, welches von seinem ursprünglichen Besitzer, dem Cardinal Cintio Aldobrandini, die Benennung der Aldobrandinischen Hochzeit führt, aufgestellt. Wir haben bereits bei Gelegenheit der in der Vorhalle des Casinos in Villa Albani befindlichen Ara darauf aufmerksam gemacht, dass der Gegenstand beider, im Wesentlichen unter einander übereinstimmenden Compositionen die eheliche Vereinigung des Dionysos und der Kora ist. Ersterer sitzt hier ungeduldig harrend am Boden, auf den er sich in ähnlicher Weise aufstützt wie der dort erscheinende Jüngling sich an den Baumstamm lehnt. Die Epheubekränzung und das Göttliche des Ausdrucks machen den grossen Naturgott, auf den auch die Weinrankenborde, mit der dies Gemälde umgeben gefunden wurde, hinweist, deutlich kenntlich. Mit seiner feurigen Leidenschaftlichkeit bildet die Verzagtheit und Unentschlossenheit der auf dem Polster sitzenden, tief verschleierten Braut einen mächtigen Contrast. Die mit Myrten bekränzte, nur halb bekleidete, aber ebenfalls mit einem Schleier versehene Göttin, welche ihr zuspricht

und sie zu dem wichtigen Schritt zu bestimmen sucht, scheint Aphrodite selbst zu sein, der die nebenanstehende, auf einen Pfeiler gelehnte, ebenfalls halb bekleidete und mit reichem Geschmeide angethane Frau, welche Balsam in ein muschelförmiges Gefäss träuft, als Peitho, die Göttin süsser Ueberredungsgabe, die wir allezeit im Gefolge der Liebesgöttin antreffen, zu entsprechen scheint. Links sind drei Frauen, die man für die Chariten nehmen könnte, um ein Becken, welches zum Brautbad bereit steht, beschäftigt, und rechts sind drei ähnliche Frauen um einen candelaberartigen Altar versammelt. Da die eine derselben die Leier spielt, so hat man nicht ohne Grund an die Musen, die bei ähnlichen Gelegenheiten in der Dreizahl auftreten, gedacht.

Die Composition dieses Gemäldes ist grossartig und schön gegliedert, die materielle Reproduction derselben rührt aber von einem handwerksmässigen Künstler her, was es begreiflich macht, warum man in neueren Zeiten von diesem Denkmal eher mit Geringschätzung als mit Anerkennung reden hört, während die grossen Künstler des siebenzehnten Jahrhunderts durch dasselbe von überschwenglicher Bewunderung hingerissen gewesen sind. Nicolas Poussin hat es sogar copirt und die Nachbildung, welche von ihm in der Gallerie Doria aufbewahrt wird, liefert den thatsächlichen Beweis, dass er die Schönheiten des Urbilds, die hier nur im Wiederschein sichtbar werden, mit künstlerischem Instinct zu würdigen und gleichsam unbewusst heraufzubeschwören versucht hat. Diejenigen, welchen es darum zu thun ist, den inneren Gehalt von Kunstwerken herausfinden zu lernen, die wir gleichsam nur in sehr schlechten Ausgaben vor uns haben, werden gut thun, jene Nachbildung mit dem jetzt schon halb verloschenen und künstlich aufgefrischten Fresco zu vergleichen. Dabei dürfte sich ergeben, dass man, um die Antike mit wahrem Nutzen zu betrachten, nicht an den Aeusserlichkeiten der zufälligen Ueberlieferung mit einer blos negativen Kritik haften, sondern über diese hinausgehen und das Grosse zu fassen suchen muss, welches hinter der Erscheinung liegt. Ohne eine solche begeistigte und begeisterte Auffassung der alten Denkmäler ist die Beschäftigung mit denselben

öde und unfruchtbar, und diejenigen, welche derselben nicht fähig sind, thun allerdings weit besser, sich von ihnen ganz fern zu halten.

Besässen wir von den vorzüglichsten Gemälden aus Herculanum und Pompeji ähnliche echt künstlerische Nachbildungen, so würde das Verständniss derselben bereits weit mehr gefördert sein als es in der That ist. Denn die blos urkundliche Aufnahme dieser Denkmäler ist zwar allerdings das, worauf der Archäolog zunächst zu sehen hat, bleibt er aber bei dieser stehen, so ist er nicht besser daran als ein Philolog, der nichts weiter zu thun vermag, als den diplomatischen Abdruck einer Handschrift des Aeschylus oder eines ähnlichen durch die Abschreiber stark misshandelten Dichters zu besorgen, während der echte Grammatiker unablässig bemüht ist, den Sinn und die Meinung zu errathen, welche den theils missverstandenen, theils vorwitzig umgestalteten Worten zu Grunde liegen. Wem es beschieden ist, auf solche Weise die Trümmer des Alten neu zu beleben, ist keineswegs in dem Fall, etwas in dieselben hineinzulegen, wie man sich wohl auszudrücken pflegt, sondern hat das grosse Verdienst, herauszufinden was darin verborgen liegt und ungeweihten Blicken sich nimmer offenbart.

6. Amalthearelief.

In dem zunächst an der Bibliothek gelegenen Borgiaschen Gemach befindet sich das berühmte Giustinianische Relief, welches eine mit Epheu bekränzte Frau darstellt, die einem am Fuss eines Baumes vor einer Felsengrotte sitzenden Satyrknaben aus einem mächtigen Horn zu trinken reicht. Rechts tritt aus der Höhle ein kleiner Pan mit Pedum und Syrinx hervor, und im Vordergrund weidet eine Ziege mit strotzenden Eutern und dem dabei liegenden Jungen. Nichts war natürlicher, als an die Aufnährung des kleinen Zeus zu denken, zumal das Beiwerk auf eine ähnliche tiefere Bedeutung des dargestellten Gegenstandes hinzuweisen scheint. Ueber der erwähnten Höhle nämlich sehen wir einen Adler einen Hasen, der an die trächtige Häsin des Aeschylus erinnert, verzehren, und auf dem dabeistehenden Baum wird ein

Vogelnest, welches die Alten zu vertheidigen suchen, von einer an dem Stamm emporschleichenden Schlange bedroht, bei deren Anblick wir unwillkürlich an das homerische Wunderzeichen von Aulis denken müssen. Jener Annahme, dass in dem getränkten Knaben das der Amalthea überantwortete Zeuskind dargestellt sei, steht nun aber der Umstand entgegen, dass der Kopf desselben mit Satyrohren versehen ist. Da derselbe indess aufgesetzt und das Ganze wie alle aus der Giustinianischen Sammlung stammenden Marmordenkmäler überarbeitet oder doch wenigstens unvorsichtig geputzt ist, so wird man vielleicht annehmen dürfen, dass Zeus dennoch mit diesem Knaben gemeint und dass Pan ihm, wie dies auch in der Sage angedeutet ist, als sein Milchbruder beigegeben sei.

7. Grabrelief mit Abschied nehmendem Krieger.

Dem beschriebenen Relief gegenüber ist ein anderes eingemauert, welches aus dem Palast Ruspoli stammt und wahrscheinlich eines der an den grossen Heerstrassen gelegenen Gräber geschmückt hat. Es stellt eine jugendliche, verschleierte Frau sitzend dar, von der ein mit Helm und Speer bewaffneter Krieger Abschied nimmt. Sein Streitross hält ein Knappe bereit, der ebenfalls eine mächtige Lanze mit beiden Händen gefasst hat. Schild und Schwert sind in der Höhe aufgehängt. Ueber dem Haupt des zum Kampf ausziehenden Helden erscheint Unglück verkündend eine Schlange, welche auf den Zweigen eines alten Baumes hängt. Obwohl die Grabesbezeichnung dieser Darstellung durch Vergleichung ähnlicher, namentlich auch griechischer Reliefs hinreichend gesichert ist, so wird man doch kaum umhin können, eine mythische Bedeutung anzunehmen, die derselben zu Grunde liegt. Vielleicht wird es das einfachste sein, an den Abschied des Protesilaos von der Laodamia zu denken, da die bräutliche Gemahlin verschleiert erscheint, und die Schlange auf sein frühes Todesgeschick vernehmbar hinweist.

8. Arabeskenfries.

Auf der Seite des Amalthereliefs ist ein prachtvolles, wunderbar reiches und meisterhaft ausgeführtes Arabesken-

stück in die Mauer eingelassen, welches aus Villa Aldobrandini stammt und höchst wahrscheinlich entweder von dem nahe gelegenen Forum des Trajan oder, was in Betracht der Ortsverhältnisse noch mehr für sich haben könnte, von dem Sonnentempel des Aurelian, zu dem das grosse im Garten Colonna liegende Architravstück gehört, dahin versetzt worden ist. Die Trefflichkeit der Arbeit würde nicht absolut gegen die letztere Annahme sprechen, da solche Decorationssculpturen auch noch in später Zeit eine staunenswerthe Vollendung erreicht haben. Auch ist zu beachten, dass die Erfindung eine gewisse Ueberladung zeigt, welche Apollodor an den Bauten jenes Forums überall eher vermieden zu haben scheint. Doch lässt sich darüber nicht mit Bestimmtheit aburtheilen, da sich die Wirkung des Ganzen bei seiner gegenwärtigen Aufstellung nicht übersehen und richtig bemessen lässt. Man würde versucht sein, dieses Ornament für das Bruchstück eines Pilasters zu halten, zeigten nicht alle Blätter und Rosettenbüschel eine entschiedene Neigung, sich unter ihrer eigenen Last nach der linken Seite hin zu beugen, was zur Vermuthung führt, dass es zu den Seitenverzweigungen einer sich in der Mitte theilenden Arasbeske gehört hat, und dass das Gegenstück sich in analoger Weise rechtshin ausgebreitet haben wird.

9. Arabeskenfriesstücke mit Amoren, welche Chimären tränken.

Zu einem ähnlichen Fries gehören die ebenfalls aus Villa Aldobrandini stammenden Bruchstücke, welche in dem anstossenden grossen Saal in die Wand eingelassen sind. Den Mittelpunkt des grösseren Restes bildet eine Prachtvase mit Volutenhenkeln, deren Körper mit einem Bacchanal geschmückt ist. Amoren, deren Schenkel in Arabeskenblattverschlingungen auslaufen, sind damit beschäftigt, Schalen aus doppelhenkeligen Bechern zu füllen. Das dazu gehörige kleinere Stück zeigt, dass diese phantastischen Gestalten Chimären tränkend gedacht sind. Das löwenartige geflügelte Thier, dessen Pantherkopf durch Ziegenhörner und Bart, auch durch einen Schuppenkamm charakterisirt ist, legt die Tatze auf

die Schale, nach deren Nass es lechzt. Die ganze Zusammenstellung ist harmonisch abgerundet und bis in alle Einzelheiten architektonisch stylisirt. Man hat auch in Betreff dieser Sculpturen die Vermuthung ausgesprochen, sie könnten zu den Prachtbauten des trajanischen Forums gehört haben. Der Vergleich des unter den Trümmern der Basilica Ulpia unlängst aufgefundenen Kranzgesims ist dieser Ansicht nicht eben günstig, da sich an diesen der attischen Vorbildern nachstrebende Purismus auf das Entschiedenste geltend macht, während sich an unseren Bruchstücken eine Neigung zu leerer Pracht deutlich zu erkennen giebt. Jedenfalls würde man dieselben in die Zeit des Hadrian herabrücken müssen. Doch würden, um zu einer Entscheidung zu gelangen, vergleichende Untersuchungen nöthig sein, die sich unter den obwaltenden Umständen so leicht nicht zu Ende führen lassen, weshalb es uns genügen muss, die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker auf diese nicht unwichtige Frage hingelenkt zu haben.

10. Bruchstück einer Senatorenprocession mit Lictoren.

Unmittelbar neben der Eingangsthür ist ein Reliefbruchstück eingemauert, welches ebenfalls aus Villa Aldobrandini stammt, und welches entschieden der Zeit des Trajan angehört. Es stellt zwei Consuln dar, welche von ihren Lictoren, die die Ruthenbündel auf den Schultern tragen, begleitet werden. Im Hintergrund ist ein von cannelirten Säulen getragener Porticus und ein aus mächtigen Quadersteinen aufgeführtes Gemäuer angedeutet. Sämmtliche Gestalten haben den Blick nach oben gerichtet, was zu der Vermuthung berechtigt, dass die dargestellte feierliche Handlung auf die Vergötterung des Trajan Bezug haben könne. Da die Köpfe der beiden vorderen Figuren, deren einer man die Züge dieses Kaisers geliehen hat, neu sind, so dürfte einer solchen Annahme um so weniger etwas im Wege stehen, als Ausdruck und Haltung dieser ernsten Gestalten sich sehr zu einem solchen Act eignen würden. Der Styl dieser Sculptur ist von einer grossen Reinheit und Vollendung und entspricht genau dem der Reliefs im Inneren des Constantinbogens.

11. Bruchstücke der Hochreliefdarstellung eines Faustkampfes.

Zu derselben Sammlung kostbarer Reste vorzüglicher Reliefdarstellungen, welche sich vormals in Villa Aldobrandini befand, gehören auch die beiden Halbfiguren eines jugendlichen und eines älteren Faustkämpfers, welche man Dares und Entellus zu benennen pflegt. Der Jüngere ist fliehend aber unverzagt dargestellt, während der bärtige, durch Körperwucht und geübten Scharfblick überlegene Gegner desselben im Ausfall begriffen ist. Das Nackte ebensowohl wie die Gewandungen sind mit bewunderswürdigem Schönheitssinn und einer staunenswerthen Lebendigkeit ausgeführt. Ganz besondere Aufmerksamkeit verdient aber der Ausdruck der Köpfe, an denen jeder Zug tief charakteristisch ist. Die Spannung des individuellsten Seelenlebens, welche das verhängnissvolle Herannahen des Entscheidungsmoments hervorruft, lässt auch die Empfindung der handelnden Personen in die Darstellung eintreten. Diese aber ist so rein gehalten, dass sie den Charakter wie durch einen lichten Schleier durchblicken lässt und gleichsam nur zur localen Färbung desselben beiträgt. Nirgends gewahren wir eine Spur jenes sentimental Grimassenhaften, von dem sich unter den Neueren bei ähnlichen Schilderungen nur wenige frei zu halten gewusst haben. Der Unerschrockenheit der Jugend, die durch Gewandtheit die Wucht des kräftigen Mannesalters ersetzt, tritt die umsichtige Erfahrung des geübten Kämpfers drohend gegenüber.

Schlusswort.

Da man sich bei einer Führung wie die, zu welcher wir uns erboten haben, gewisse Gränzen abstecken muss, ohne deren strenge und planmässige Einhaltung sie ihre Bedeutung verlieren würde, so setzen wir unserer periegetischen Wanderung an dieser Stelle ein Ziel. Zwar würde sich aus dem, was hier und da zerstreut und zum Theil verborgen liegt, eine Sammlung bilden lassen, deren Durchmusterung uns noch lange beschäftigen könnte, durch die Labyrinthe aber, welche wir dann zu durchkriechen hätten, würden uns von den Lesern, für welche dieses Buch bestimmt ist, nur sehr wenige folgen mögen. Die meisten Orte, an denen die dem Privatbesitz angehörigen Denkmäler aufbewahrt werden, sind schwer zugänglich oder zu Zeiten wenigstens ganz unerreichbar. Es würde daher nur peinliche Empfindungen erregen müssen, wenn wir den flüchtigen Besucher der ewigen Stadt von Kunstschätzen unterhalten wollten, die, wie die Vesta Giustiniani oder der Discobolus des Palastes Massimi, den grössten Theil des Jahres verschlossen gehalten werden oder gar nicht sichtbar sind. Auch pflegen derartige vereinzelte Werke Gegenstand besonderer Erörterungen zu sein, auf welche diejenigen leicht zurückkommen können, welche sich überhaupt für derartige Erscheinungen so lebhaft interessiren.

Wenn wir auf den Gang zurückblicken, den wir bei unseren Kunstbetrachtungen genommen haben, so werden wir

wohl inne, dass wir bei der Auswahl der zu erläuternden Denkmäler durchaus von den Umständen geleitet worden sind. Wenn ein solches Verfahren nun auch den Vortheil darbietet, dass störende Eindrücke vermieden und belehrende Vergleiche in aller Stille gewonnen werden, so stellt sich dabei andererseits allerdings der Uebelstand heraus, dass der Leser über gewisse, ihm persönlich werthe Erscheinungen, über die er Auskunft zu erhalten wünscht, ohne Bescheid bleibt. Wir müssen es selbst am meisten beklagen, dass dem so ist, allein wie die Verhältnisse einmal sind, haben wir uns in das Unvermeidliche fügen und vor allem den Grundsatz festhalten wollen, dass, um das Wesentliche hervorzuheben, alles minder Wichtige rücksichtslos geopfert werden muss. Wer dem Beschauer von Kunstwerken, die diesen, wo sie sich in solcher Fülle darbieten, ohnehin zu überwältigen drohen, nicht eine solche Erleichterung zu verschaffen bedacht ist, pflegt ihn nicht blos zu ermüden und muthlos, sondern auch confus zu machen.

Obwol diese Schilderungen zunächst nur für diejenigen bestimmt sind, welche sich in den Stand gesetzt sehen, sie mit den Originalen zu vergleichen, so könnten sie doch wohl auch von dem einen und dem anderen als Erinnerungsblätter benutzt werden. Um einen solchen Gebrauch einigermassen zu erleichtern, setzen wir den einzelnen Denkmälern des Inhaltsverzeichnisses die Nachweisungen von Abbildungen bei, von denen wir selbst zufällig gerade Kenntniss haben, ohne auf Vollständigkeit irgendwie Ansprüche zu machen. Bei den baulichen Denkmälern haben wir fast ausschliesslich auf Canina's neuestes Werk über die Gebäude des alten Roms verwiesen, da sich in diesem alles Nöthige beisammen findet. In Betreff des capitolinischen und vaticanischen Museums ist dagegen auf Righetti's und Pistolesi's Abbildungen Bezug genommen worden, da sie vieles liefern, was sich anderwärts nicht so vollständig antreffen lässt. Bei der gänzlichen Verwahrlosung aller wissenschaftlicher Interessen, welche beide Werke brandmarkt, sollte man eigentlich Jedermann eher vor ihnen warnen, als darauf verweisen, allein das, was sie bieten, ist zur Zeit durch nichts anderes zu ersetzen. Diejenigen

Denkmäler, von denen uns keine Abbildung bekannt geworden oder von denen noch keine vorhanden ist, haben wir als voraussetzliche oder nachweisbare Inedita in dem Inhaltsverzeichniss mit gesperrter Schrift drucken lassen, was selbst manchem Archäologen von Fach genehm kommen dürfte, da der Mangel eines vollständigen und kritisch gesichteten Repertoriums der auf uns gekommenen antiken Bildwerke die Uebersicht dessen, was bereits durch gelehrte oder künstlerische Bekanntmachungen Gemeingut geworden ist, wesentlich erschwert.

Register.

Die beigesetzten Nummern geben die Nachweisung der Seiten.

Abschiedsscene, Grabrelief. 842.
Achilles, Statue. 704. — Vasengemälde. 818. — mit Aias Bret spielend, Vulc. Vase, Etr. Mus. 812. — todt auf den Schultern des Aias, Vulc. Sch., ebd. 827.
Adonis, Statue, Gall. d. Stat. 342. — Relief, Spada. 762. etr. Aschenkiste, Etr. Mus. 831.
Aegina, Vulc. Vase, Etr. Mus. 819.
Aegisth's Ermordung, Sarkoph., Gd. Candel. 482. M. Later. 747.
Aeschines, Büste, Saal d. Musen. 402.
Aeschylus, Büste, M. Cap. 177.
Aesculap und Hygiea, Gd. Stat. 343. Chiaram. 282. — u. Telesphorus, V. Borgh. 551.
Aesop, V. Albani. 672.
Aethiop, Badesclave, Gd. Candel. 506.
Aethra und Poseidon, Vulc. Vase, Etr. Mus. 818. — u. Theseus, Rel., V. Albani. 710.
Agrippa, Colossalbüste, M. Capitol. 172.
Agrippina I., sitzende Stat., M. Cap. 162.
Aias und Achilleus beim Bretspiel, Vulc. Vase, Etr. Mus. 812. — den Achilleus schulternd, ebd. 827. — mit Hektor kämpfend, ebd. 813.
Akratos. 577.
Alabastersäulen in Villa Borghese. 545.
Alcaeus, Stat., V. Borgh. 549.
Alcestis, Sarkoph. Chiaram. 268.
Alcibiades, Stat., Saal d. Biga. 460. — Büste, V. Albani. 703.
Aldobrandinische Hochzeit, Vat. Bibl. 839.
Alexander d. Gr., Büste, M. Cap. 211. — vor Diogenes, Rel., V. Albani. 688.
Alkmene vom Zeus besucht, Vase, Etr. Mus. 828.
Amalthearelief, Vatic. Bibl. 841.
Amazone, Stat., M. Cap. 213. Gd. Stat 334. — trauernd, Br. N. 241. Sarkoph. M. Cap. 193. — ovale Bronzeciste, M. Etr. 797.
Amor des Praxiteles, Gd. Stat. 327. — den Bogen bespannend, M. Cap. 136. Chiaram. 276. V. Albani. 640. — u. Psyche, M. Cap. 218. Opfergebet, V. Borgh. 535. — den Silen umarmend, Terracottenrel. 686. — Amorenspiele, V. Albani. 700. — auf einer Biga mit Ebern bespannt, Saal d. Thiere. 319. — Chimaeren tränkend, Vatic. Bibl. 843.
Ampelos. 527.
Amphion und Zethus, Rel., Spada. 763.
Amphitheater des Statilius Tau-

rus. 105. — bei S. Croce in Gerusalemme. 77.
Amphitrite, Stat., V. Albani. 720.
Amphora des Exekias, Etr. Mus. 812.
Anakreon, Stat., V. Borgh. 543.
Anatomische Präparate, Gd. Stat. 341.
Andromeda, Basrel, M. Cap. 164.
Antinous, Stat., M. Cap. 201. — Colossalbüste, Rot. 434. — Colossalstat., Braschi, M. Lateran. 729. — Rel., V. Albani. 655.
Antiochia, Stat., Gd. Candel. 494.
Antisthenes, Saal d. Mus. 401.
Antoninus Pius, Colossalstat., Rot. 435. — Festspende, Rel., V. Albani. 644.
Antonius, M., Büste, Br. N. 253.
Aphrodite, s. Venus.
Apollo, archaisch, Gd. Candel. 498. V. Borgh. 548. — von Belvedere. 309. — Citharoedus, S. d. Mus. 382. — auf geflügeltem Dreifuss, Vulc. Vase, M. Etr. 811. — auf d. überstrickten Dreifuss thronend, Stat., V. Albani. 699. — als Hirte, Stat., V. Ludov. 580. — die Leier rührend, Stat., V. Borgh. 541. — ruhend, Stat., V. Albani. 705. — Sauroktonos, Bronze, V. Albani. 676. Stat., Gd. Stat. 333. — schwermüthig, Maskencabinet. 375. — Cippus dem Apollo geheiligt, V. Alb. 640.
Apoxyomenos des Lysippos, Br. N. 239.
Aqua Virgo. 97.
Ara mit Arabesken und tanzenden Flügelfiguren, V. Ludov. 590. — d. Diogenes u. der Kora. V. Alb. 616. — mit Götterfestzug. V. Alb. 713. — der Horen, V. Alb. 613. — — m. Münzamtsabzeichen, M. Later. 744. — mit geschlachtetem Opferthier, Saal d. Th. 318. — des L. Volusius Saturninus, Belved. 307. — des Zeus, M. Cap. 186.
Arabeskenfries, Vat. Bibl. 842. 843.
Architekturmaler. 819.
Argo, Ausrüstung, Terracotta, V. Albani. 684.
Ariadne, Büste, M. Cap. 19?. — schlafend, Gd. Stat. 352.
Aristides, Stat., Vat. Bibl. 838.
Aristomenes, Stat., Saal d. Biga. 458.
Aristoteles, Stat., P. Spada. 769.
Armbänder, goldene, aus Cerveteri. 789.
Arminia, Büste, M. Cap. 174.
Arria und Paetus. 565.
Artemis, s. Diana.
Asaroton des Heraklitos. 750.
Aschengefäss mit tanzenden Amoren, M. Cap. 147. — des C. Clodius Apollinaris, Belved. 307. — eiförmig, Gd. Candel. 478. — von orientalischem Alabaster, Gd. Stat. 361.
Aspasia, Herme, Saal d. Mus. 407.
Atalanta mit Peleus ringend, Sp. M. Etr. 801. Stat., Gd. Cand. 503.
Aterier-Denkmäler, M. Lateran. 742.
Athlet, Stat., Br. N. 246. — einen Hasen emporhaltend, 188. — Portraits, Mos. aus den Caracallathermen, M. Later. 753.
Atlas mit Zodiacus, V. Albani. 712. — durch Herakles überlistet, Sp. M. Etr. 799. — und Prometheus, bemalte Schale, M. Etr. 827.
Attys, Büste, V. Ludovisi. 589.
Augustus, jugendl. Büste, Chiaram. 270. — Colossalkopf, ebd. 271. — in hohem Alter, Büste, Gd. Stat. 355. — als Genius, Stat., Rot. 431.
Aurelius, s. Marc Aurel.
Auriga, Stat., Saal d. Biga. 467.
Aurora, auf Quadriga, Vase, M. Etr. 819. — u. Tithonos, Sp. M. Etr. 798. — bei Neptun, Sp. M. Etr. 801. — den Zeus bestürmend, Sp. M. Etr. 800.

Bacchantin, Stat., Maskencab. 369. — tanzend, Stat., V. Borgh. 552. — desgl., V. Alb. 680. — Thier zerfleischende, Rel., V. Albani. 665. — und Zwergsilen, Rel., V. Alb. 666. Vgl. Mänaden.
Bacchischer Candelaber, Gd. Cand. 497. — Festzug aus Pavonazzetto,

V. Alb. 697. — Gruppe, V. Alb. 701. — Kopf, V. Alb. 682. — Prachtschale, V. Albani. 636. — Reliefs, V. Borgh. 525. — Maskencabinet, 368. — Urne mit Löwenköpfen, Belvedere. 296.
Bacchus, Geburt, Rel., Saal d. Musen. 393. — neugeboren verehrt, Rel., V. Alb. 667. — Sarkophag, M. Cap. 155. — an Silen u. die Nymphen übergeben, Vulc.Vase, M. Etr. 829. — Büste, M. Cap. 205. — u. sein Lieblingssatyr, Rot. 427. — u. Akratos. V. Ludovisi. 577. u. Ampelos, V. Borgh. 527. — u. Ariadne, Basrel., Gd. Stat. 332. — u. Kora, Ara, V. Albani. 616. — Aldobrand. Hochz., Vat. Bibl. 839. — die gefangenen Inder begnadigend, Basrel., V. Albani. 696. — u. seine Schutzbefohlene, V. Borgh. 552. — Bärtig: Kopf, M. Chiaram. 265. — Colossalst., V. Albani. 683.
Badesklave, aethiop., Stat., Gd. Candel. 506.
Badestuhl von rothem Marmor, Maskencab. 377.
Bäder des Aemilius Paullus. 32. s. Thermen.
Balbina. 65.
Barbar, gefangener, Stat. Lateran. 749. — König, Kopf, Gd. Stat. 357.
Basaltvase, Br. N. 257.
Basilica des Constantin. 12. — Julia. 15. — Basilikenhallen, Rel., V Albani. 721.
Basrelief von einem Ehrendenkmal des Marc Aurel, Pal. d. Conserv. 121. — mit Kämpfergruppe, V. Albani. 657. — des Metius Curtius, Pal d. Conserv. 128. — von einem Triumphbogen, Belved. 308. — v. Triumphbogen d. Antoninus Pius, Pal. h. Conserv. 123.
Becher aus Silber mit uralten Schriftzügen, M. Etr. 787.
Bellerophon, Rel., Spada. 761.
Belvedere. 264. 286.
Bettstelle aus Bronze, M. Etr. 784.
Bias, Saal d. Musen. 403.
Bibliothek des Vatican, Antikenschätze. 835.
Biga, aus Marmor, Saal d. Biga. 454. — aus Bronze, M. Etr. 806.
Bogen der Aqua Virgo 97. — des Dolabella u. Silanus. 60. — d. Drusus. 65. — des Gallienus. 71. — der Goldschmiede u. Ochsenhändler. 49. — des vierköpfigen Janus. 49.
Braccio Nuovo. 227.
Bronzearm von Civita Vecchia, M. Etr. 805.
Bronzebüsten des Mus. profano d. Vaticana. 838.
Bronzeciste mit Amazonenkämpfen, M. Etr. 797.
Bronzegefäss von Cerveteri, M. Etr. 783.
Bronzekopf, colossaler, Pal. d. Conserv 119.
Bronzepferd aus Trastevere, M. Cap. 137.
Brücke, die Aemilische. 46.
Brunnenmündung mit der Ausschiffung der Schatten, Gd. Candel. 498. — die capitolinische. 151. — mit Danaiden u. Oknos, Gd. Candel. 493. — mit durstigen Thieren, V. Albani. 702.
Brustschild, goldenes aus Cerveteri, M. Etr. 790.
Brutus, L. Junius, Pal. d. Conserv. 126. M. Jun. M. Cap. 209.

Caesar, Jul., V Ludovisi. 589.
Caligula, Stat., Gd Stat. 354.
Camillus, Pal. d. Conserv. 142.
Candelaber von S. Agnese, Gd. Candel. 491. — Barberinische, Gd. Stat. 346. — aus S. Costanza, Gd. Candel. 483. — von Otricoli, ebd. 476. — bacchischer, ebd. 497. — mit Dreifussraub, ebd. 496. — d. Diana, ebd. 492. — Basis mit Tänzerinnen, V. Alb. 695. — mit den Waffen des Mars, Gd. Candel. 494. — Fussgestell d. Camillus, M. Cap. 144. — Candelaber mit Blätterknäufen, Gd. Candel. 505. — mit gewundenem Schaft, ebd. 504. — gewundener Candelaberbaumstamm, V. Ludovisi. 600. — aus Bronze, M. Etr. 793.
Capaneus. 626.

Caracalla, Büste, Gd. Stat. 355.
Carcer. 26.
Cassandra, Rel., V. Borgh. 532.
Cato und Porcia, Gd Stat 358.
Centaur, das Paar des Aristeas u. Papias, M. Cap. 181 — mit dem Amor auf dem Rücken, Saal d. Th. 317. — Kopf, Chiar. 281. — Kampf, etr Alabastersarkophag, V. Albani. 671.
Ceres, Colossalstat, M. Cap. 207. — ergänzte, Rot. 418. Gd. Cand. 508.
Cestius' Pyramide. 93.
Charon, Brunnenmündung, Gd. Candel. 498.
Chimära, V. Albani 722.
Choragisches Relief, V. Alb. 642.
Chrysippos, V. Albani. 704.
Cicero, Kopf, Chiaram. 272. — Capitol. Büste. 171. — angebl Büste, Chiaram. 282.
Cippus des Apollo, V. Albani. 640. — der Eucharistie, V. Ludov. 590. — mit Reliefdarstellungen, M. Lateran. 731. — mit Schlaf u. Schicksal, V. Albani 699. — mit d. Todtenspende, V. Ludovisi. 599.
Circus des Maxentius 84. — des Sallust. 37.
Circusspiele, Sarkoph., Saal d. Biga. 468.
Cista, ovale, mit Amazonenkämpfen, M. Etr. 797.
Claudius, Colossalbüste, Rot. 431. — Triumphbogen, Bruchst., V. Borgh. 558.
Claudius Albinus, Gd. Stat. 354.
Clivus. 22.
Cloaca Maxima, Einmündung. 50. — Ausmündung. 45.
Clodius, s. Claudius
Colossaler Bronzekopf, Pal. d. Conserv. 119.
Coloss des Nero. 9.
Colosse von Monte Cavallo. 35.
Colosseum. 3.
Columbarium bei Porta Latina. 80. — in Vigna Codini. 81. — neuentdecktes, ebd. 81.
Comitium. 16
Commodus, Reiterst., Saal der Thiere. 318.
Corbulo, Büste, M. Cap. 173.
Curtius, Metius, Rel, Pal. d. Conserv. 128.

Dares und Entellus, Vat. Bibl. 845.
Daedalos und Ikaros, Rel., V. Albani. 689. — u. Pasiphae, Rel., Spada. 767.
Danaide, Stat., Gd. Stat. 344. — Brunnenmündung, Gd. Candel. 493.
Daphne, Stat., V. Borgh. 541.
Deckelfries des capitol. Endymionsarkoph. 194. — Penthesileabund, V. Borgh. 539.
Delische Gottheiten, Rel., V. Albani. 642.
Demeter, s. Ceres.
Demosthenes, Stat. Br. N. 237. — Büste, Saal d. Mus. 401.
Diana, Stat., Br N. 235. — durch Latona zur Rache entflammt, Rel., V. Albani. 685. — die Giganten bekämpfend, Rel., Belvedere. 298. — ephesische, Gd. Candel. 480. — Candelaber mit Symbolen d. Diana, Gd. Candel. 492.
Diogenes, Stat., V. Albani. 674. — vor Alexander, Rel., ebd. 688.
Diomedes u. Odysseus, Rel., Spada. 764.
Dionysos, s. Bacchus, Bacchisch.
Dioscuren v. Montecavallo. 35. — Exekiasvase, M. Etr. 812.
Discuswerfer d. Myron, Stat., S. d. Biga. 465. — d. Naukydes, ebd. 463.
Doppelhermen, V. Albani. 620. Saal d. Thiere. 323.
Dornzieher. 127.
Dramatischer Dichter u. Muse, Rel, M. Later. 740.
Dreifuss von Erz, M. Etr. 793.
Dreifussraub, Rel., V. Albani. 664. Candelaber, Gd. Candel. 496.

Echetlos, etr. Alabastersarkoph., V. Albani. 671.
Ehepaar, Bildnissgruppe, Gd. Stat. 358.
Ehrensäule des M. Aurelius. 109.
Eiförmiges Aschengefäss, Gd. Candel. 478.
Elektra u. Orestes, V. Ludov. 573.

Elfenbeinsculpturen, Vat. Bibl. 836.
Endymion, M. Capitol. 166. — Sarkoph., ebd. 145
Entellus u. Dares, Rel., Vatic. Bibl. 845.
Eos, s. Aurora.
Epikur, Saal d. Mus. 399.
Epimenides, Saal d. Mus. 397.
Erato, Saal d. Mus. 388.
Eros, s. Amor.
Etruskisches Museum. 779.
Eurydike u. Orpheus, Rel., V. Albani. 649.
Euripides, Stat., Br. N. 236.
Euterpe, Saal d. Mus. 389.
Exekias-Vase, Etr. Mus. 812.

Fächergriffe aus Cerveteri, Etr. Mus. 786.
Farnesische Gärten. 54.
Fata, Rel., V. Albani. 699.
Fauno rosso, M. Capitol. 189. Maskencab. 373.
Faustina I., Colossalkopf, Rot. 435.
Faustinakinder, Rel., V. Albani. 632.
Festspende des Antoninus Pius, Rel., V. Albani. 644.
Fleischhändlerin, Rel., V. Albani. 628.
Flora, Stat., M. Capit. 199.
Flügelfigur, tanzend, Ara, V. Ludovisi. 590.
Flussgottmaske, V. Albani. 684.
Fortuna, Stat., Br. N. 243.
Forum. 16. — d. Augustus. 27. — des Jul. Caesar. 27. — des Nerva. 29. — Olitorium. 41. — d. Trajan. 30.
Frauenstatue mit Immortellen, V. Albani. 618. — auf Lehnstuhl, ebd. 618.
Fresken von Tor Marancio, Gd. Candel. 490. — Landschaft, V. Albani. 690.
Fuss vom Bronzecoloss des C. Cestius, M. Capitol. 143.
Fusszehen, colossal, Gd. Cand. 475.

Gallerie der Candelaber. 472. — der Statuen. 325.
Gallier sich und sein Weib niederstossend, V. Ludovisi. 565. Vgl. Sterbender Fechter.
Ganymedes, Stat., Gd. Cand. 509. — d. Phaidimos, Br. N. 255. — mit dem Adler scherzend, Gd. Candel. 486. — vom Adler entführt, ebd. 486. — d. Adler tränkend, Rel., V. Albani. 645.
Gewandstatue, V. Ludovisi. 594.
Gigantenschlacht, Sarkoph., Gd. Stat. 350. — u. Titanenkampf, Rel., Belved. 298.
Gladiatorengefechte, Mosaik v. Torre nuova, V. Borgh. 521.
Glaukos, Colossalherme, Rot. 419.
Gorgonenmasken vom Tempel d. Venus u. Roma, Br. N. 256. — Rel., V. Ludovisi. 587.
Götterfestzug, Ara, V. Albani. 713.
Götterprocession in archaisirendem Styl, Rel., V. Albani. 661.
Goldarbeiten aus Vulci, Etr. Mus. 791.
Grabmal d. Bibulus. 33. — d. Caecilia Metella. 87. — d. Bäckers Eurysaces. 74. — des Hadrian. 108. — d. Scipionen. 82. Vgl. Mausoleum.
Grabrelief, griech., Gd. Stat. 331. — m. Abschied nehmendem Krieger, Vat. Bibl. 842. — m. einer Fleischhändlerin. 628. — mit Rossführer, V. Albani. 643. — mit Symbolen ländlicher Freuden, V. Albani. 634. — des Tiberius Jul. Vitalis, V. Albani. 629.
Grotte der Egeria. 89.
Gruppe eines von einem Löwen zerrissenen Pferdes, Pd. Conserv. 118.

Hadrian, Colossalkopf, Rot. 433. — Büste, V. Albani. 705. — Rel., ebd. 676.
Hahngefecht, M. Etr. 824.
Harpokrates, Stat., M. Cap. 189.
Haus des Crescentius. 47.
Hekate, dreigestaltig, Bronze, M. Capitol. 138. — Herme, V. Albani. 719. — die Titanen bekämpfend, Rel., Belvedere. 289.

Hektor, Abschied, Etr. Mus. 817. — Zweikampf mit Aias, ebd. 815. — Tod, ebd. 814.
Helena, Einschiffung, etr. Sarkoph., V. Albani. 671. — Wiedersehen mit Menelaos, Etr. Mus. 824.
Helios u. Eos bei Neptun, Sp. Etr. Mus. 801.
Hephästos, s. Vulcan.
Hercules, jugendl. bekränzter Kopf, Chiaram. 284. — Büste, Gd. Stat. 340. — jugendl. Colossalstat., M. Capit. 184. — Stat., V. Alb. 706. — Bronzestat., M. Capit. 181. V. Alb. 678. — den nemeischen Löwen nach sich schleifend, Saal d. Thiere. 317. — Zwölfthaten, Prachtschale, V. Albani. 691. — Abenteuer auf Kos, Dreifussrel., Vatic. Mus. 449. — von Athene durch Handschlag begrüsst, Vulc. Vase, Etr. Mus. 816. — den Atlas überlistend, Sp. Etr. Mus. 799. — im Sonnenbecher, Vulc. Schale, Etr. Mus. 827. — bei den Hesperiden, Rel., V. Alb. 646. — den Telephus auf d. Arm, Stat., Rot. 416. — weibisch, Stat., V. Borgh. 540.
Hermaphrodit, Stat., V. Borgh. 547.
Hermen, V. Ludovisi. 592. S. Doppelhermen.
Hermes, s. Mercur.
Heros, zusammenstürzend, Rel., V. Albani. 626.
Hesiod, Stat., Br. N. 243.
Hesione, Mosaik, V. Albani. 718.
Hierodulen, Rel., V. Albani. 665. — Candelaberbasis, ebd. 695.
Hippokampen, ein Gefäss tragend, Belved. 293.
Hippokrates, V. Albani. 653.
Hirsch von Basalt, M. Lateran. 731. — v. einem Schweisshund gepackt, Saal d. Thiere. 316.
Homer, Büste, M. Capitol. 175.
Horen, Ara, V. Albani. 643. Terracotteurel., ebd. 685.
Hortensius, Q. V. Albani. 702.
Hygiea, Büste, V. Ludovisi. 588.
Hypsipyle, Rel., Spada. 768.
Ibis von Rosso antico, V. Albani. 615.
Ikaros, Rel., V. Albani. 689.
Ilische Tafel, M. Capitol. 141.
Immortellen. 618.
Iphigenia in Tauris, Rel., V. Albani. 698.
Iris, Stat., V. Albani. 709.
Isokrates, V. Albani. 708.

Jäger, Votivrel., V. Albani. 687.
Janusbogen. 49.
Jason vom Drachen ausgespieen, Vulc. Schale, Etr. Mus. 820.
Julia, des Titus, Stat., Br. N. 251. ebd. 252.
Julia Pia, Colossalkopf, Rot. 436.
Julius, M. — Philippus II., Porphyrbüste, Gd. Stat. 357.
Juno, Kopf im alten Styl, V. Ludov. 596. — Colossalkopf, ebd. 584. — Colossalstat., Rot. 423. — Pronuba, V. Borgh. 528. — Stat., V. Alb. 707. — Sospita, Rot. 425. — auf Lemnos, Stat., V. Albani. 709.
Jupiter, Colossalbüste von Otricoli, Rot. 414. — Stat., Verospi, Gd. Stat. 339. — Stat., V. Alb. 647. — u. Aegina, Vulc. Vase, Etr. M. 819. — vor dem Fenster der Alkmene, ebd. 828. — von Thetis u. Eos bestürmt, Sp. ebd. 800.

Kaiserbüsten, M. Capitol. 157.
Kaiserstatuen, V. Albani. 619. — v. Cerveteri. M. Lateran. 733.
Kalchas, Sp. Etr. Mus. 802.
Kalliope, Saal d. Mus. 386.
Kanephoren von Monte Porzio, V. Albani. 624.
Karyatide, Br. N. 229. V. Albani. 705. — des Kriton u. Nicolaos, ebd. 622.
Kelterdarstellung, Brunnenmündung, V. Albani. 686.
Kessel mit phantast. Thierköpfen aus Cerveteri, Etr. Mus. 784.
Klio, Saal d. Mus. 386.
Klytämnestra's Ermordung, Sarkoph., Gd. Candel. 482. M. Lateran. 747.
Knabe, eine Ente haltend, V. Borgh.

545. — mit der Gans ringend, M. Capit. 192. — gefesselt weinend, V. Borgh. 547. — mit Maske. V. Alb. 716. M. Capit. 191. — aus Tarquinii, Etr. Mus. 804. — überrascht, Gd. Candel. 475.
König u. Königin, Vulc. Vase, Etr. Mus. 825.
Kohlpfanne, Etr. Mus. 793.
Kopfschmuck, goldener, aus Cerveteri, Etr. Mus. 791.
Komische Schauspieler, V. Albani. 712.
Komödie, Colossalherme, Rot. 429.
Kora und Dionysos, V. Albani. 616. — Aldobrand. Hochzeit, Vat. Bibl. 839.
Krieger, ruhend, Stat., V. Ludovisi. 569.
Kuh, M. Lateran. 732.

Lager der Prätorianer. 38.
Laodamia. 487.
Laokoon. 302.
Lateran, Museum. 727.
Latona. 688. Vgl. Delische Gottheiten.
Lepidus, Büste, Br. N. 253.
Leukippidenraub, Sarkoph., Gd. Candel. 512.
Leukotherelief. 659.
Libera, Stat., V. Albani. 717.
Lictoren. 844.
Livia, Stat., Gd. Stat. 357.
Löwe, ein Pferd zerreissend 118.
Lollius. 9. — Alcamenes, Rel., V. Albani. 668.
Lykurg, Stat., Saal d. Musen. 404.

Macrinus, Stat., Gd. Stat. 360.
Mädchen mit der Taube, Stat., M. Capitol. 197.
Mänade mit zerstücktem Zicklein, Rel., V. Albani. 646. — tanzend, Vase, ebd. 681. — mit Satyr tanzend, ebd. 679.
Mamertinisch. Gefängniss. 26.
Marcellus, Eroberer von Syracus, Stat., M. Capitol. 167. — August's Neffe, Stat., Gd. Candel. 499.
Marcus Aurelius, Reiterstatue. 115. — Büste, Gd. Stat. 355. — — Ehrendenkmal, Basrel. 121.
Marcus Antonius, Büste, Br. N. 253.
Marforio, M. Capitol. 129.
Marmorcolosse, Bruchstücke, Pal. d. Conserv. 120.
Marmorvase mit Laubgewinden, M. Capitol. 150.
Mars von Todi, Etr. Mus. 804. Stat., M. Lateran. 731. V. Ludov. 571. — Waffen des Mars auf einer Candelaberbasis, Gd. Candel. 494.
Marsyas, Stat., V. Albani. 711.
Masken, V. Alb. 621. — komische, aus Rosso, ebd. 631. — tragische, aus Rosso, V. Ludovisi. 598.
Maskencabinet. 367.
Mauer des Servius. 37.
Mausoleum des Augustus. 107.
Medea, Rel., Vatican. Mus. 451.
Medusa, sterbende, Profilkopf, V. Ludovisi. 587.
Meleager, Belvedere. 294.
Melpomene, Stat., Saal. d. Mus. 389.
Menander, Stat., Gd. Stat. 362.
Menelaus, Kopf, Gd. Stat. 336
Mercur, der Rinderdieb, Vulc. Schale, Etr. Mus. 826. — Herme mit Epigramm, V. Albani. 620. — Stat., Belvedere. 300. — Stat., V. Ludovisi. 579. — Stat. mit Leier, V. Borgh. 553.
Meta, V. Albani. 611.
Meta Sudans. 9.
Metrodor, Sd. Musen. 400.
Midas, Vulc. Schale, Etr. Mus. 828.
Minerva, alterthüml., V. Albani. 663. — des Antiochos v. Athen, V. Ludov. 582. — Stat. Maskencab. 374. — Büste, Gd. Stat. 340. Hippia, Bronze, V. Alb. 677. — mit Löwenhelm, ebd. 648. — Medica (Giustiniani), Br. N. 247. — Pacifera. 331. — Bronzestatuette, geflügelt. 803. — Brustbild in Mosaik, Saal d. gr. Kreuz. 444. — verschleiertes Idol, V. Albani. 677.
Minotaur, S. d. Thiere. 322. — mit Theseus kämpfend, V. Albani. 700.
Mithras, Gruppe des Opfers, M.

Lateran. 749. — Diener, Maskencab. 873.
Mithridatesvase, M. Capitol. 138.
Mnemosyne, Stat, Gd. Candel. 508.
Moles des Hadrian. 108.
Monte Testaccio. 94.
Morpheus, V Albani. 698
Mosaik mit den Tauben des Sosus, M. Capit. 146. — Asaroton d. Heraklitos, M. Lateran. 750. — aus d. Caracallathermen, ebd. 753. — v. Otricoli, Rot. 412. — von Torre nuova, V. Borgh. 521. — Blumenkorb, Saal d. gr. Kreuzes 443. — Küchenvorrath, Gd. Candel. 490. — Minervenschild, S. d. gr. Kreuzes. 444. — Fussboden des Braccio Nuovo. 258. — d. Maskencabinets. 367. — des Museo profano, Vatic. Bibl. 837.
Münzamtsabzeichen, Ara, M. Lateran. 744.
Musen, S. d. Musen. 384. — des dramat. Dichters, Rel., M. Later. 740.
Museo Chiaramonti. 264.
Museum des Lateran. 727.
Muttersau von Alba, Saal der Thiere. 320.

Neptun, Kopf, Chiaram. 279. — Stat., V. Alb. 706. M. Later. 739. — mit Helios und Eos, Sp. Etr. Mus. 801. — u. Aethra, Vulc. Vase, Etr. Mus. 818.
Nero, Kopf, Gd. Stat. 356.
Neronische Bögen am Fuss des Palatin. 58.
Nerva, Stat., Rot. 432.
Nester mit Menschenkindern, Gd. Candel. 474.
Nil, Colossalstat., Capitol. 129. Br. N. 259.
Niobide, Stat., Gd. Candel. 511.
Niobidenrelief, V. Albani. 630.
Niobidensarkophag, Gd. Candel. 500. M. Later. 745.
Niobidensturz, Chiaram. 266.
Numa, V. Albani. 682.
Nymphe mit Wasserbecken, V. Borgh. 549.

Odysseus, s. Ulysses.
Oedipus vor der Sphinx, Vulc. Sch. Etr. Mus. 823
Oelernte, Vulc. Vase, Etr. Mus. 814.
Oenomaus, Wettrennen, Sarkoph., Saal d. Biga. 469.
Oenone u. Paris, Rel., Spada. 766.
Oknos, Brunnenmündung, Gd. Candel. 493.
Opfergebet an Eros, Rel., V. Borgh. 535.
Opferpriester, Stat., S. d. Biga. 462.
Opferscene, Rel., V. Albani. 687.
Opheltes, Rel., Spada. 768.
Orestes in Delphi, etr. Sarkoph., V. Alb 671. — u. Elektra, Stat., V. Ludovisi. 573. — Muttermord, Sarkoph., Gd. Candel. 482. M. Later. 747. — u. Pylades, M. Later. 748.
Ornamente, architekton., M. Later. 741.
Ornatplatte m. Schild u. Lanze, Chiaram. 278.
Orpheus u. Eurydike, Rel., V. Albani. 649.
Otho, coloss. Bronzekopf, Pal. d. Conserv. 119. — Büste, Gd. Stat. 356.

Palatin, Reste der ältesten Befestigung. 50.
Palazzo Spada. 759.
Pan, Stat., Gd. Candel. 507. — einem Satyr einen Dorn ausziehend, Gd. Candel. 478.
Panisca, Stat., V. Albani. 656.
Pansherme, V. Borghese. 537.
Pantheon. 99
Paris als Kinderhirt, Rel., Spada. 765. — Abschied v. Oenone, ebd. 766. — Stat., Gd. Candel. 329. — Stat., Gd. Stat. 510. — Stat., V. Borgh. 552. — Urtheil, Rel., V. Ludov. 586.
Parze, Brunnenmündung. Gd. Candel. 498.
Pasiphae, Rel., Spada. 767.
Patroklos, Bruchst. d. Pasquinogruppe, Gd. Stat. 336.
Peleus, mit Atalanta ringend, Sp. Etr. Mus. 801. — Hochzeit, Sarkoph., V. Albani. 682.

Pelias, Verjüngungsversuch, Sp. Etr. Mus. 828.
Penelope, Stat., Gd. Stat. 332. 342.
Pelops, Wettrennen, Sarkoph., S. d. Biga. 469.
Penthesilea u. Priamos, Rel., V. Borgh. 539.
Periander, Herme, S. d. Mus. 404. Stat., V. Borgh. 557.
Perikles, Herme, S. d. Mus. 405. V. Albani. 707.
Perserkönig, Vulc. Vase, Etr. Mus. 825.
Persius. 676.
Pertinax, Colossalkopf, Rot. 436.
Philippus II., M. Julius, Porphyrkopf, Gd. Stat. 357.
Philoktet, Rel., V. Albani. 631.
Phocassäule. 16.
Phocion. 458.
Phrygier, Gefäss tragend, Gd. Candel. 484.
Plan von Rom. 135.
Plotina, Colossalbüste, Rot. 433.
Pluto, Stat., V. Borgh. 556. Proserpina raubend, Vulc. Vase, Etr. Mus. 826.
Polyhymnia, Stat., Saal d. Mus. 386.
Polyphem, Stat., Chiaram. 688.
Pompejus, Stat., Pal. Spada. 771.
Ponte Rotto. 46.
Porphyrarbeiten in V. Borgh. 545.
Porphyrsarkophag der H. Costanza. 440. — d. H. Helena. 442.
Porta Asinaria. 77.
Porta Maggiore. 73.
Porta S. Sebastiano. 83.
Porticus d. Octavia. 44. — d. Philippus. 106. — d. Zwölfgötter. 20.
Porträtstatue d. Zeno, V. Ludovisi. 595.
Poseidon, s. Neptun.
Posidippus, Stat., Gd. Stat. 362.
Prachtschale m. Herculesthaten, V. Alb. 691. — Bacchische, ebd. 636.
Prätorianisches Lager. 38.
Praxiteles' Faun, Stat., Capitol. 203. Br. N. 289. V. Borgh. 553.
Priamos u. Penthesilea, Vulc. Vase, Etr. Mus. 539.
Priesterin, Weihwasser tragend, Stat., M. Capitol. 198.
Prokris, Gd. Stat. 344.
Prometheus. 827.
Proserpina, Stat., Br. N. 245. — Raub, Vulc. Sch., Etr. Mus. 826.
Protesilaus u. Laodamia, Sarkoph., Gd. Candel. 487.
Prunkgefäss von Seepferden getragen, Belved. 293.
Psyche u. Amor, Gruppe, M. Capitol. 218. — gegeisselt, ebd. 149.
Pudicitia, Stat., Br. N. 233.
Pylades u. Orest, Rel., M. Later. 748.
Pyramide des Cestius. 93.

Rauchpfanne auf Rädern, Etr. Mus. 785.
Rehbock, von einem Hund gepackt, Saal d. Thiere. 316.
Reiter, Rel., Chiaramonti. 269.
Relief, archaisches, der sogen. Leukothea, V. Albani. 659. — mit archaisirender Götterprocession, ebd. 661. — m. drei d. etr. Zwölfstädte, M. Later. 735. — m. dram. Dichter u. Muse, ebd. 740. — m. mimischen Tänzerinnen, V. Alb. 665. — m. Roma auf Trophäen, ebd. 627.
Rostra. 17.
Rotonda des Vatican. 410.
Ruhender Krieger, Stat., V. Ludovisi. 559.

Saal der Biga. 454.
Saal v. d. Gestalt eines griech. Kreuzes. 438.
Saal der Musen. 380.
Saal der Thiere. 314.
Sacra Via, Trümmer an ders. 57.
Sardanapal, Stat., S. d. Biga. 456.
Sarkophage, etr., aus Alabaster, V. Alb. 670. — d. H. Costanza aus Porphyr, S. d. gr. Kr. 440. — d. H. Helena desgl., ebd. 442. — d. Alex. Severus, M. Capit. 132. — Amendola, ebd. 130. — m. d. Geburt u. feierl. Begrüssung des Bacchuskindes, ebd. 155. — der Alcestis, Chiaram. 268. — mit Amazonenschlacht, M. Capit. 193. — m. Cir-

cusspielen, S. d. Biga. 468. — m. Deckelfries, M. Capitol. 194. — d. Endymion, M. Capitol. 145. — mit Fruchtgehängen u. Gorgonenmasken, M. Later. 746. — d. Gigantenschlacht, Gd. Stat. 350. — Raub d. Leukippiden, Gd. Candel. 512. — Niobiden, Gd. Candel. 500. M. Later. 745. — m. Löwenköpfen u. bacchischen Tänzen, Belved. 296. — Orestes, Gd. Candel. 482. M. Later. 747. — Peleus u. Thetis, V. Alb. 682. — Sarkophagdeckel: Priamos u. Penthesilea, V. Borgh. 539. — Protesilaos u. Laodamia, Gd. Candel. 487. — Schlachtscene, V. Ludov. 603. — Schlussscene einer Schlacht, ebd. 603. — d. L. Cornel. Scipio Barbatus, Belved. 292. — Sarkophagdeckel a. Terracotta m. langgestreckten Figuren, Etr. Mus. 831. — Terracottensarkoph. m. Adonis auf dem Deckel, ebd. 831.

Saturn, Stat., Gd. Candel. 494.

Satyr m. d. Bacchuskind auf den Schultern, V. Alb. 680. — in den Armen, Br. N. 231. — m. Fruchtschurz, V. Alb. 626. — tanzend mit einer Mänade, Rel., ebd. 679. geflügelt, ebd. 668. — kelternde, ebd. 666. — Stat. d. Myron, M. Later. 738. — d. Praxiteles, M. Capit. 203. Br. N. 249. V. Borgh. 553. — Kopf aus roth. Marmor, Gd. Stat. 338. — Stat. aus roth. Marmor, M. Capit. 189. — Maskencab. 373. — schlafend aus grünem Basalt, Gd. Candel. 478. — Schlauch tragend, Basaltherme, V. Borgh. 546. — Stat., V. Alb. 540. — tanzend, v. Monte Calvo, V. Borgh. 554. — tanzend, ebd. 524. — m. Trinkhorn, V. Ludov. 575. — von einem Pan geheilt, Gd. Candel. 478.

Satyrfalle, Rel., V. Albani. 695.

Sau von Alba, Saal d. Th. 320.

Schale, Vulc. des edelsten Styles, m. Waffenweihe, Etr. Mus. 822. — v. Pavonazzetto, Saal d. Thiere. 323. — von roth. Marmor, Maskencab. 376. — aus Silber v. Cerveteri, Etr. Mus. 787.

Schattenausschiffung, Brunnenmündung, Gd. Candel. 498.

Schauspieler, komischer, V. Albani. 712.

Schicksal, Cippus, V. Albani. 699.

Schilde aus Cerveteri, Etr. Mus. 786.

Schlaf u. Schicksal, Cippus, Etr. Mus. 699.

Schlafgott, Rel., V. Albani. 698.

Schola Xantha. 20.

Scipio Africanus, Büste, M. Capitol. 168.

Scipionengrab. 82.

Seepferde, ein Prunkgefäss tragend, Belved. 293.

Senatorenprocession m. Lictoren, Rel., Vatic. Bibl. 844.

Serapis, Büste, Gd. Stat. 338. Rot. 421. V. Albani. 716.

Servische Mauer. 37.

Sessorium. 76.

Sette Sale. 69.

Siegesaufzug der del. Gottheiten, Rel., V. Albani. 542.

Silen, sitzend, Stat., M. Capit. 157. — d. kl. Dionysos empfangd., Vulc. Vase, Etr. Mus. 829. — m. d. Bacchuskind auf d. Armen, Br. N. 231. — vom Eros umarmt, Terracottenrel., V. Albani. 686. — kauernde, eine Schale tragend, Gd. Candel. 484. — liegend, Stat., V. Ludov. 601. — zwerghaft, Rel., V. Albani. 666.

Skordiskerkönige, Pal. d. Sen. 117.

Sokrates, Büste, M. Capit. 179. V. Albani. 652.

Somnus, V. Albani. 699.

Sophokles, Herme, S. d. Mus. 391. — Stat. M. Later. 736. — sitzende Stat., Gd. Candel. 489. — Kopf, in hohem Alter, S. d. Mus. 392.

Spada, Palast 759.

Spiegel, etr., Etr. Mus. 798 u. ff.

Spiessbündel aus Cerveteri, Etr. Mus. 786.

Stadium des Domitian. 105.

Stadtplan. 135.

Sterbender Fechter, Stat., M. Capit. 215. Vgl. Gallier.

Tabula Iliaca, M. Capitol. 141.
Tabularium. 22.
Tänzerinnen, mimische, Rel., V. Albani. 665. — auf einer Candelaberbasis, ebd. 695. — m. Tamburin u. Krotalen, Rel., ebd. 633.
Tages. 804.
Tanzende Bacchantin, Rel, V. Albani. 680. — Faun v. Monte Calvo, V. Borgh. 554. desgl. ebd. 524. — Frauen, Rel. Chiaram. 280.
Tarpeischer Felsen. 52.
Tarquinienses. 735.
Tarquinische Wandgemälde, Copieen, Etr. Mus. 807.
Tauben des Sosus, Mos., M. Capitol. 146.
Telephus' Geburt, Rel., V. Borgh. 530. — auf d. Armen des Hercules, Stat., Rot. 416.
Telesphorus. 551.
Tempel, d. Antonin u. d. Faustina. 13. — d. capitolin. Jupiter. 25. — d. Castor u. Pollux. 13. — d. Concordia. 19. — d Deus Rediculus. 90. — d. Fortuna Virilis. 46. — d. Friedens. 28. — d. Juno Sospita. 41. — Reste in S. Maria in Cosmedin. 48. — d. Minerva Medica. 72. — d. Neptun auf Piazza di Pietra. 98. — d. Pietas. 41. — d. Romulus d. Maxentius Sohn. 87. — Rundtempel in S. Nicola de' Cesarini. 106. — d. Saturn. 20. — d. Sonnengottes v. Aurelian erbaut. 33. — d. Spes. 41. — d. Venus u. Roma. 9. — d. Vespasian. 21. — d. Vesta. 51. — d. sogen. Vesta. 47.
Terenz, Büste, M. Capitol. 170.
Terpsichore, Saal d. Mus. 387.
Terracotten, Etr. Mus. 831.
Testaccio. 94.
Thalia, S. d. Mus. 390.
Thamyras, Vulc. Vase, Etr. Mus. 816.
Theater d. Balbus. 106. — d. Marcellus. 43. — d. Pompejus. 106.
Theophrastos, Herme, V. Albani. 651.
Thermen d. Agrippa. 105. — d. Caracalla. 61. — d. Diocletian. 38. d. Titus. 67.
Theseus u. Aethra, Rel., V. Albani. 710. — u. Minotaur, ebd. 700.
Thetis. 800.
Thurm v. S. Balbina. 65.
Tiber, Colossalst., Capitol. 129.
Tiberinsel. 45.
Tiberius, Stat., Chiaram. 274.
Tigris, Stat., Saal d. gr. Kreuzes. 447.
Tiresias, Sp. Etr. Mus. 799.
Titanen, Kampf, Rel., M. Lateran. 748. Belved. 298. — d. Zagreus zerfleischend, Rel., V. Alb. 716.
Tithonus. 798.
Titus, Büste, V. Albani. 625. — Colossalb., ebd. 722. — Stat., Br. N. 251.
Todtenspende, Cippus, V. Ludov. 599.
Togafigur, Stat., S. d. Biga. 462.
Torso v. Belved. 288.
Tragödie, Colossalherme, Rot. 429.
Trajan, Colossalbüste, V. Albani. 722.
Trapezophor, Belved. 296.
Triptolemos, Poniatowskivase, Etr. Mus. 809.
Triton, Gd. Stat. 329. — Hermen, V. Albani. 720. — eine Nymphe raubend, S. d. Thiere. 320.
Triumphbogen des Antoninus Pius, Rel., Capitol 123. — d. Claudius, V. Borgh. 558. — d. Constantin. 7. — d. Titus. 11. — d. Septimius Severus. 18.
Trophäen, Hochrel., V. Albani. 645. — d. Marius, Capitol. 71.
Tuba, Etr. Mus. 795.
Tullianum. 26.

Ueberraschung, kindliche, Stat., Gd. Candel. 475.
Ulysses u. Diomedes, Rel., Spada. 764. — d. Polyphem den Becher reichend, Stat., Chiaram. 283.
Urania, S. d. Mus. 391. Gd. Stat. 335.
S. Urbano. 88.

Vase v. Basalt, Br. N. 257. — aus Marmor mit Mänadentanz, V. Albani. 681. — m. Olivenzweigen u.

Mäandern umgürtet, Gd. Candel. 492. — m. Weinlaubgewinden, M. Capit. 150. — bronzene des Mithridates, ebd. 138.
Vaticanische Bibliothek, Antiken, 835.
Venus, Kopf, Chiaram. 277.—Stat., V. Alb. 706. ebd. 718. — Anadyomene, Br. N. 245. Capitolin. 220. — kauernde, Maskencab. 371. — knidische, S. d. gr. Kreuz. 445. V. Ludov. 581. — den Mantel lüftend, V. Borgh. 536. — auf Seedrachen, Rel., V. Albani. 668.
Vespasian, Büste. 625.
Vetulonia. 735.
Via Appia. 79. 91.; s. Sacra via.
Victoria, an Trophäen gelehnt, Gd. Candel. 492.
Vigna des engl. Collegs. 58.
Villa Albani. 607.
Villa Borghese. 519.
Villa Ludovisi 563.
Villa Palatina. 56.
Vivarium. 59.
Vogelnester mit Menschenkindern, Gd. Candel. 474.
Votivaltar d. Cybele, M. Capitol. 149.
Votivhände m. vergoldeten Nägeln, Etr. Mus. 796.
Votivrelief m. Jäger, V. Albani. 687. — m. ländl. Scene, Saal der Thiere. 319.
Votivschilder m. Stierbacchus u. Löwenmasken, Etr. Mus. 797.
Vulcan, Stat. d. Stephanus, V. Albani. 639. ebd. 701.
Vulcentani. 735.

Waffentanz, Rel., S. d. Mus. 395.
Waffenweihe. 822.
Wagenlenker, S. d. Biga. 467.
Waisenkinder d. Faustina, Rel., V. Albani. 632.
Wall d. Servius. 37.
Wandgemälde, tarquin., Copieen, Etr. Mus. 807.
Wasserleitung d. Nero. 58.
Weihgeschenk einer Tensa, Saal d. Biga. 454.
Wettläuferin, Stat., Gd. Candel. 503.
Windspiele, S. d. Thiere. 316.
Wölfin, Pal. d. Conserv. 124.

Zagreus, Rel., V. Albani. 716.
Zeno von Aphrodisias, Porträtstat., V. Ludovisi. 595.
Zeno, d. Stoiker, S. d. Mus. 400. — Stat., M. Capit. 210.
Zethus u. Amphion, Rel., 763.
Zeus, s. Jupiter.
Ziegenhirt, Stat., S. d. Thiere. 318.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Braun, Emil,

Die Ruinen und Museen Roms für Reisende, Künstler und Alterthumsfreunde

Braunschweig 1854

Arch. 13 cn
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10256480-6